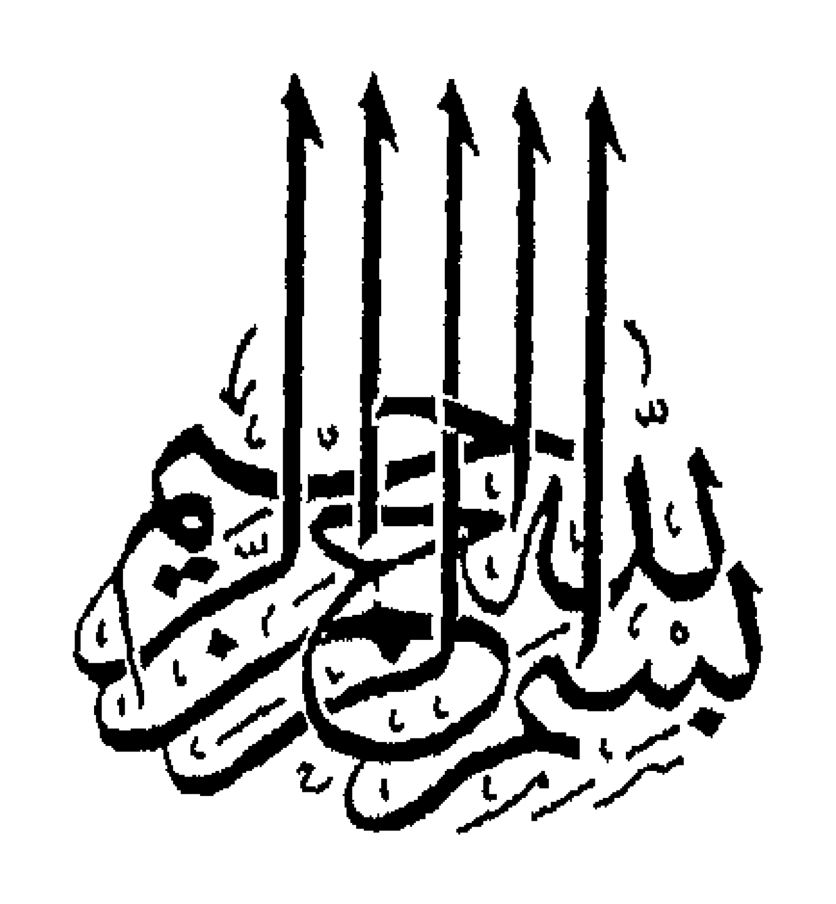
القصة القصيرة عند جليل القيسي

دراسة نفسية وفنية

الدكتور
سنان عبد العزيز النقطجي





القصة القصيرة عند جليل القيسي
(دراسة نفسية وفنية)

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2012/2/837)

813.9

عبد الرحيم، سنان عبد العزيز

القصة القصيرة عند جليل القيسي/سنان عبد العزيز عبد الرحيم
، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2012

( ) ص

ر.إ: (2012/2/837).

الواصفات:/ القصص العربية/ / النقد الأدبي

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-555-42-9



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس: 5353402 6 962+
خلـــوي: 95667143 7 962-
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

القصة القصيرة عند جليل القيسي

(دراسة نفسية وفنية)

الدكتور

سنان عبد العزيز عبد الرحيم النفطجي

الطبعة الأولى

2012م- 1433هـ

شكر وتقدير

إلى والديَّ الكريمين اللذين أعاناني بدعائهما ورضاهما عني

وإلى أخي هجران الذي ذلَّل لي الصعاب

إليهم شكري وعرفاني ودعائي لهم بالتوفيق

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَٰنِ إِلَّا مَا سَعَىٰ ﴿٣٩﴾ وَأَنَّ سَعْيَهُۥ سَوْفَ يُرَىٰ ﴿٤٠﴾ ثُمَّ يُجْزَىٰهُ ٱلْجَزَآءَ ٱلْأَوْفَىٰ ﴿٤١﴾ وَأَنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ ٱلْمُنتَهَىٰ ﴿٤٢﴾ ﴾

صدق الله العظيم

الإهداء

شاغلتنا بجسدك المثقوب
وأنت ترحل باسماً في رباب الله
وأنت تحمل وشم الإباء
أتعلم أنك مرعب في موتك
أرعبتهم ميتاً مثلما أرعبتهم حياً
أيها الطفل قدوة الرجال
[محمد الدرة]
إليك والى كل شهداء انتفاضة الأقصى الشريف
وإلى كل الأبطال حاملي نعوشهم على أكتفاهم
أهدي دراستي هذه

سنان

الفهرس



الفصل الثالث

الدراسة الفنية

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

تعد القصة القصيرة من الأجناس الأدبية التي لاقت رواجا واسعا منذ منتصف القرن التاسع عشر على يد الكاتب الروسي (غوغول)، وهي فن قصصي يتميز بتحقيق وحدة الانفعال السريع في حدث واحد كبير أو مجموعة الأحداث الصغيرة الواقعة في وقت معين وقصير بوجود شخصية مركزية واحدة يتمحور حولها تطور الحكاية.

كان من الضروري دراسة النص ومنتجه معاً فالأول من خلال النصوص القصصية نفيساً وفنيا والثاني دراسة الفعالية العقلية الإبداعية عند القاص كمنتج نفسي متأثر بعوامل مختلفة، لأن دراسة أي نص من الناحية والنفسية عمل يتطلب تقصي جوانبه الخفية عبر إخضاع النص وصاحبه إلى التحليل النفسي والذي رأى فرويد الفنان من خلاله كإنسان عُصابي مكبوت الغريزة، أما أدلر فقد تصوره يعاني من مركب النقص يعوضه عن طريق الفن والأدب، فيما أعتقد يونغ أن الفنان مبدع تحركه دوافع سامية مصطدمة بالواقع الخارجي الذي يؤدي به إلى خلق الثنائية في المشاعر (الازدواجية).

إن الدراسة النفسية للأدب ليست شيئا طارئاً على الساحة النقدية، فهناك العشرات من المؤلفات في هذا المضمار نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر (تجدد ذكرى أبي العلاء) لطه حسين الذي درس الشاعر من ناحيتي العُمي والعزلة و (ابن الرومي حياته من شعره) لعباس محمود العقاد الذي ربط بين مرض الكآبة وبين التطير ربطا نفسياً، و (نفسية أبي نؤاس) لمحمد النويهي، كما ظهرت كتب نقدية أخرى شاملة تبنت المذهب النفسي في الدراسة أو اتخذته جزءاً من الدراسة، منها (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر) لمصطفى سويف و (التفسير النفسي للأدب) لعز الدين إسماعيل و (القصة القصيرة الحديثة في العراق) لعمر الطالب الذي أفرد جزءاً هاماً من كتابه لدراسة النتاج القصصي العراقي من الوجهة النفسية مركزاً اهتماماً ملحوظاً على الشخصيات القصصية التي عانت من الحصار النفسي والأنفعال والخوف والتشاؤم.

لقد أفادت هذه الدراسة من الأبحاث النفسية العربية والأجنبية بالشكل الذي ساعد في التحليلات والنتائج مع الاتفاق أو الاختلاف مع بعض هذه النظريات عند التطبيق على قصص القيسي فالحاجة الغريزية أو (الليبدو) ليس هو القانون الرئيسي المسيطر على جميع القصص



ومتجها كما تصور فرويد بل تداخلت معه مسائل جديدة كالترسبات النفسية الناتجة عن الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة لعقود سابقة والتي أثرت في جيل كامل من المثقفين، وهذا يدعونا إلى الدراسة النفسية للقصص ومتجها على وفق رؤية خاصة شاملة تحتوي تلك النظريات لتضيف تصوراً جديداً يتفق وخصوصية القاص وبيئته ويقترب ذلك من تصور يونغ الذي يعتقد أن الفنان إنسان حساس تقوده رؤية شفافة خاصة مصطدمة بحالة عيانية تدعوه إلى الإبداع نتيجة لتفجر كوامن الرغبة لديه في التخلص من الشعور بالازدواجية في المشاعر.

لقد وقع الاختيار على القاص جليل القيسي وتسليط الضوء على قصصه لأسباب موضوعية تتوافر في قصصه، فهذه القصص تظهر الإنسان في محيط غريب وشعور حاد بالمعاناة، فضلا عن ذلك يبدو تأثير التيار الأدبي الغربي (السيكولوجي) ولاسيما أعمال دستويفسكي وكافكا في رؤى القاص. فالكتاب على هذا الأساس يدرس القصص من الوجهتين النفسية والفنية مع التطرق المسهب إلى العمليات النفسية التي خضع لها القاص في أعماله.

تتألف الدراسة من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة بالنتائج، ففي التمهيد أتناول تعريفات محددة للقصة القصيرة ونبذة مختصرة عن جذور الفن القصصي في التراث الأدبي العربي عموماً والعراقي خاصة مركزا فيه على تطور هذا الفن في فترة الخمسينيات والستينات من القرن العشرين وما تضمنته من ثورات سياسية واجتماعية واقتصادية وحروب ونكبات كان لها الأثر الكبير في نفسية جيل من الشباب المثقفين في حينه، منتقلاً بعد ذلك إلى عرض موجز لحياة ونتاجات القاص جليل القيسي موضوع الدراسة.

وفي الفصل الأول أتناول بالتحليل مبحثين الأول يتناول البطل المنتمي المتوتر حيث ابتدأ بمدخل عن الموضوع عن توجهات كتاب هذا القرن عن الواقع الإنساني المعاصر ومن ثم الحديث عن البطل في قصص جليل القيسي وهو بطل إشكالي بشكل واضح مهتماً بأهم المعضلات التي تواجه البطل وهما الحرب والموت، (فالحرب) لا يشترط فيها الصراع المسلح حصراً بل ينسحب إلى كل صراع بين طرفين يحاول أحدهما فرض سيطرته على الآخر لذلك قسم إلى نوعين من القصص الأول يدور في المحور العربي وهي الحروب العربية مع الصهاينة والثاني المحور الإنساني العام عن التراجيدية الحياتية للإنسان العادي في العالم. أما (الموت) فيحتل ركناً هاماً في قصص القاص كنتيجة لنهايات عدد غير قليل من القصص.

وفي المبحث الثاني: أتناول البطل المحبط المتوتر وهو نوع يختلف عن مثيله الغربي حيث أن إحباطه النفسي لا يمنعه من الانتماء فهو بطل مأزوم، وقد قسم إلى عدة موضوعات وهي الاستلاب كسيطرة خارجية على الإرادة الحرة الذاتية ثم درس بطل القيسي بين إشكاليتي الاستلاب والاغتراب مسهباً فيه ومبيناً الخطوط التي تفصل بين الظاهرتين، ثم تناولت الدراسة المعضلة الثانية وهي الفعاليات الغريزية بين الكبت والسادية والتي تحمل دلالات نفسية واجتماعية هامة بعيداً عن النظرة السطحية المثيرة الآنية.

وفي الفصل الثاني الأجواء القصصية وابتداءً بمدخل عن الإبداع الفني ومراحل نضوجه وخصائص الفنان المبدع ثم أسباب توجه الفنان نحو الحداثة والإفادة من التيارات الفكرية والعملية الحديثة و روافد القيسي الثقافية، وفي خضم ذلك أتطرق إلى استقبالية القاص للمدركات الحسية الخارجية وموضوع الخيال القصصي عند القيسي وآلية عمل من الوجهة النفسية والعقلية (الذاكرة) مستعرضاً موضوعات التخيل والحلم في النوع الأول الخاص (بالخيال الفنتازي) الذي يبحث في الفعاليات الغرائبية الفنتازية وقصص الخيال العلمي ويدرس النوع الثاني (الخيال الأسطوري) المقدم من خلال لغة (الأنا) أي ذات القاص وانتقالاته الزمكانية بين العالمين (الأسطوري التاريخي – الواقعي المعاصر)، وفي كلا المحورين تناولت هذه الدراسة النتاجات القصصية من الوجهة النفسية فضلاً عن الوجهة الفنية من زاوية محددة ودقيقة في عملية الخلق القصصي الخيالي من خيال ورموز وصور مع ضرورة التفريق بين عالمي الأسطورة والفنتازية على الرغم من الاقتراب الشديد بينهما من حيث استخدام الأسطورة لآليات الخلق الفني الفنتازي كفعل خارج على المألوف والآلية الحلمية التخيلية.

أما الفصل الثالث فقد عني بدراسة القصص تحديداً من الوجهة الفنية متناولاً جوانب محددة وهي الحوار والزمن والمكان والذروة القصصية والنهايات القصصية مستعيناً بالرسوم التوضيحية والجداول الإحصائية، ففي عنصر (الحوار) بحث في التنوعات الحوارية المستخدمة ثم بعد ذلك الانتقال إلى عنصر الزمن القصصي من خلال الزمن الحكائي القصصي الماضي والحاضر والمستقبل وزمن السرد من خلال السرعة. ثم تناول العنصر المكاني من مكان آمن وعتبة ومكان غير آمن، أما الذروة القصصية فتشمل الذروة التصاعدية التدريجية (بناء تقليدي) والذروة التنازلية (بناء غير تقليدي) وف نهاية الفصل دراسة النهايات القصصية من خلال درجات الفتح والإغلاق بنوعيها – نهايات مفتوحة ونهايات مغلقة من خلال درجات الفتح والإغلاق بنوعيها – نهايات مفتوحة ونهايات مغلقة – ثم البنية الخطابية للنهاية بنوعيها الايجابي والسلبي، كما تناولت الدراسة في الفصلين الأول والثاني عدداً من المسائل الفنية التي فرضت حضورها في أثناء البحث كموضوعي التضمين والاقتباس أو الرمز والصورة وغيرها.



لقد أفاد الباحث من الدراسات الأكاديمية التي أسهمت في إضاءة الطريق أمامه، منها رسالة الدكتوراه (صورة البطل في الرواية العراقية 1928 –1980) لصبري مسلم حمادي ورسالة الدكتوراه (الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا) لإبراهيم جنداري جمعة ورسالة الماجستير (القصة القصيرة في العراق 1967–1973) لفاطمة عيسى جاسم ورسالة الماجستير (الرواية والزمن) ليحي عارف الكبيسي ورسالة الماجستير (السرد في قصص جليل القيسي القصيرة) لجاسم حميد جودة ورسالة الماجستير (توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة) لفرج ياسين محمد، كما أفاد الباحث من المقابلة الشخصية مع القاص في داره في مدينة كركوك بتاريخ 22/ 10/ 1999 ، ومن المسائل التي واجهها الباحث أثناء كتابة الدراسة:

1. التحديد الإصلاحي لبعض الظواهر النفسية الإنسانية كالاعتراف والاستلاب والذي تطلب البحث في التعريف العلمي الدقيق لكل ظاهرة بالاستناد إلى المصادر الخاصة بالموضوع ، وهي غالبا ما تظهر التقارب الشديد فيما بينهما.
2. شحة بعض المصادر الحديثة المتخصصة حيث واجه الباحث الحاجة إلى مصادر تبحث عن أعلام الموسيقي والتاريخ والسياسة أو المسائل الفنية والمونتاج ما دعا الباحث إلى العودة إلى المصادر المتخصصة في ميدان صناعة السينما فضلاً عن مصادر أخرى تبحث في التعريف بالبلدان والمدن ولاسيما في الفصل الثاني عند دراسة الأسطورة لدى القاص.
3. تحديد الاختيار للإعمال القصصية كنماذج محددة لهذه الظاهرة أو تلك لدراستها نفسياً أو فنياً مقابل الكم الكبير من القصص وهي أربع وسبعون قصة، وقد قاد هذا إلى إشكالية أخرى تتعلق بحجم الاستشهاد بالنموذج القصصي عندما تطلبت بعض القصص مقتطفات طويلة وأخرى قصيرة ، حيث تحكم في العملية طبيعة التحليل لهذه القصص لما فيها من بؤر رمزية دلالية.
4. تكرر اختيار النموذج القصصي الواحد لأكثر من مرة ويعود ذلك إلى بروز الظاهرة النفسية أو الفنية.

ولا أنسى دور الأستاذ الدكتور صالح الجميلي في أنجاز الموضوع ، و العاملين في المكتبة المركزية لمحافظة كركوك لجهودهم في رفدي بالمصادر المطلوبة. فأليهم جميعاً الشكر والتقدير والله ولي التوفيق.

التمهيد

لقد كانت ولا تزال الفنون القصصية تعبرا جديدا عن هموم وآمال الإنسان فالأدب على هذا (علم يشمل أصول فن الكتابة ، ويعني بالآثار الخطية، النثرية والشعرية. وهو المعبر عن حالة المجتمع البشري، والمبين بدقة وأمانة عن العواطف التي تعتمل في نفوس شعب أو جيل من الناس أو أهل حضارة من الحضارات)[1].

لكن هذا الفن بحاجة إلى إظهاره والإبداع فيه وهذا يتطلب مؤهلات غير متوفرة عند جميع الناس مثل سعة في الثقافة والاطلاع على آداب الأمم الأخرى والوقوف على حركة التيارات الأدبية والفنية والفكرية في العالم والإحساس بالقضايا الإنسانية العامة[2]، والتي يقف في مقدمتها الاستغلال الطبقي والاقتصادي وسيادة العلاقات المريضة وضمور القيم الروحية، ومن هنا كان على الأديب مسؤولية باتجاهين الأول تجاه ذاته الحساسة والثاني تجاه مجتمعه وهي مسؤولية أخلاقية كبرى.

إن فن القصة (التي نتفق جميعا على ضرورة فهمها باعتبارها من الفنون الإنسانية القاسية، والتي تحتاج إلى الشيء الكثير من سعة الأفق)[3]، لها جذور قريبة منه في تراثنا الأدبي العربي من حكايات ومقامات وقصص ألف ليلة وليلة، لذلك من التعسف قطع صلة الوصل بين القصة العربية القديمة والقصة الحديثة فهذا تفسير شكلي لأن العقلية الحكائية العربية قد انطلقت من قواعد خاصة بها في بداياتها الأولى قائمة على تفسير الوقائع العيانية تفسيراً وهمياً خيالياً وهي لا تنفرد بهذا التفسير لأن الشعوب في بداياتها العقيدية والحضارية تميل إلى الوهم والخرافة ، وكان لجهود الرواد الأوائل القصصية تأثرها بحالة التطور والصحوة العربية التي ابتدأت بجهود محمد علي في مصر بالتعليم.

ففي العراق اتسمت تلك الأعمال بنبرتها الانتقادية للواقع وساعد على اشتدادها تأثرها لاحقا بالأعمال القصصية الروسية والفرنسية حيث الاتجاه الواقعي الذي وجد فيه المبدعون الأوائل منذ بدايات هذا القرن منهجاً عاماً في الإبداع الأدبي، فجعلت من صور الواقع مجال عمل واسع فاتخذت من الإنسان مثالاً حياً لواقع مرهون بالإحاطة من جميع الجهات فكانت نتاجات

---

(1) المعجم الأدبي/ جبور عبد النور، 316.

(2) ينظر: نفسه: 10.

(3) من الغربة حتى وعي الغربة، فوزي كريم: 211.



أولى متميزة كالقصص الاجتماعية ولا سيما أعمال محمود أحمد السيد وأعمال ذو النون أيوب وهي جميعاً تعبر عن فترة حرجة من حياة مجتمعنا العراقي الذي كان معرضاً للتغيرات المختلفة وصولا إلى أعمال عبد الرحمن مجيد الربيعي وموسى كريدي وعبد الستار ناصر على سبيل المثال ، لهذا نجد تلك القصص والروايات في مضامينها الفكرية تحمل الكثير من الانتقاد وفي هذا المجال (قد لا يختلف الواقعي الاشتراكي عن الواقعي ألانتقادي في تصوير قسوة المعاناة والإفقار و الأحزان التي تتعرض لها جماهير الشعب الكادحة... غير أن كتاب الواقعية الاشتراكية يتميزون بل يطالبون، بأن يضيفوا إلى ذلك الإدانة الأخلاقية ممزوجة بالتصوير الواضح لآفات تطور الواقع، وان يشيروا إلى المستقبل والى الطرق المؤدية أليه)[1].

لقد أوجدت هذه التطورات على الصعيد الأدبي صراعاً بين الداعين إلى الأساليب التعبيرية التقليدية والداعين بالحداثة فكراً وأسلوباً كنمط تعبيري جديد (و لا شك أن الأديب والفنان ليسا مجرد آلة تصوير أو شريط تسجيل لالتقاط الواقع ثم سرده كما هو، بل أن الأساس في تلقي الواقع لديهما هو ما يمكن أن نعبر عنه بهز الشعور وانثلام الوجدان)[2] فالعمل الإبداعي يتطلب القابلية الذاتية على التكيف النفسي أمام هذا الزخم من الوقائع السلبية والقدرة على الانفعال كون (الأديب والفنان هما من أكثر الناس قدرة على الإبانة، وعلى فضح ما يعتمل بداخلهما بغير تهيب أو تخوف)[3]، وهذا لا يعني طغياناً للذات لأن ذلك يجعل من النص المنتج خاضعاً لعنصر الفردانية بينما الشمولية في التصوير والعمق في المعالجة مطلبان لا بد منهما فليس بصحيح دائماً إن من يعالج الأدب الملتزم عارف مقدماً أنه يعالج موضوعات سوف تفقد قيمتها في يوم من الأيام وعلى هذا الأساس سوف يفقد أثر الكاتب الملتزم نفعه وخلوده[4]، لأن النتاج الفكري لابد فيه من صفة الديمومة والخلود وهذا يعني أن (الأدب الكبير هو ذلك الذي يصلح لعصره ولكل عصر وينفع الناس ويعرض لشؤونهم ويوجه حياتهم في جيلهم ثم يمضي بعد ذلك ينفع الناس في كل الأجيال)[5]. ولا يفهم من هذا خلو الأدب من ذاتية المؤلف، فقد برز الفن القصصي في وقت

---

(1) المذاهب الأدبية، جميل نصيف التكريتي: 358.
(2) الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، عمر الطالب: 142.
(3) الأدب المعاصر في العراق، داود سلوم: 78.
(4) ينظر: نفسه: 78.
(5) الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية: 99.

حرج من التأزم الإنساني وبالتالي بات الواقع الشغل الشاغل للقاص، فهو في حالة تبرم مستمر معرض لمختلف الظواهر النفسية بعدما ساد عندهم التمرد والشك والغضب والاشمئزاز من الحياة بطغيان آلانا Ego وهي (الفكرة المحورية في المذاهب المثالية التي تنادي بأن الذات هي العامل الفعال والمنظم)[1] للفعاليات النفسية.

القصة القصيرة منذ عام 1958:

كان لواقع ثورة تموز عام 1958 أثر كبير في تطور القصة القصيرة العراقية وهي من الفترات التي تزايدت فيها النتاجات القصصية تبعاً لحالة التوقع الايجابي من الشعب والمثقفين بخاصة على الأصعدة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية فالقاص (يعبر واعياً أو غير واع، عما يسود مجتمعه وعصره من اتجاهات ومُثل وتطلعات وآمال والفنان المشبع بأفكار وتجارب عصره، قد يدفعه طموحه لا إلى تصوير الواقع فحسب، بل إلى تشكيله وصياغته)[2]، إلا أن الشعور المتزايد بالإحباط والانكسار والقلق وظهور صور القهر والاستلاب والكبت أدى إلى طغيان واضح للذات المعتصرة داخل أتون هذا بوجود الصعب، وفنيا كانت كتابات الفترة الخمسينية فترة التحولات بين الأساليب والمعالجات المختلفة من تقليدية إلى حديثة، فسعى القاص العراقي إلى الخلق والتطوير لم يتوقف وقد لعبت الصحافة ووسائل الاتصال الحديثة في بلورة رؤية قصصية ونقدية وترجمة بعضها ونشرها.

إن (حركة القصة الجديدة، لست كما يتصورها بعض النقاد مجرد تجارب شكلية بحتة أو هروب من الواقع الاجتماعي، لأن هذا الواقع بطبيعة الأمر لم يفاجئ به الإنسان دفعة واحدة وليس مستمرا إلى الأبد بهذا الشكل أو ذاك، ولكنه واقع ديناميكي متغير على مدار التاريخ)[3].

وجاءت نكسة حزيران عام 1967 لتقضي نهائياً على الرؤية المتفائلة التي أعقبت ثورتي 1958 وشباط 1963، ونتيجة لهذه الأجواء حدث نكوص عند القاص العراقي وتحسس الواقع بشكل أكثر حدة وغضب ويصف الناقد فاضل ثامر قصص تلك الفترة بقوله: (سادت القصة الستينية بفعل هذا الواقع تجارب حاولت الهرب من رصد حركة التغيرات الاجتماعية أو محاولة

---

(1) الموسوعة الفلسفية، م. روزنتال وب يودين: 54.

(2) في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)، فائق مصطفى وعبد الرضا علي: 179.

(3) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل: 261.



رصد الحركة بشكل غير مباشر في العالم الداخلي للفرد)[1]، فظهرت أعمال قصصية خاضعة لسيطرة التجريد[*]. ومن أهم الأعمال القصصية في تلك الفترة قصص (نزهة في شوارع مهجورة) لأحمد خلف و (رجل اسمه شريف نادر) لعبد الستار ناصر و (حكايتان عن المدينة ن) لموفق خضر و (الملجأ) لسركون بولص و (ديوس اكس ماشينا) لجليل القيسي وغيرها[2]، وقد أدى هذا التطور الفني في القصة العراقية وكما قال الناقد فاضل ثامر إلى (أغناء الجانب الجمالي والتكنيكي، فتحققت عبر ذلك ولأول مرة، نقلة مهمة في البناء القصصي وفي رؤيا القاص العراقي جعلت القصة العراقية تحقق تفوقاً على نفسها، وتقف في مصاف الكتابات القصصية العربية المتقدمة)[3]

إن هذه التطورات جعلت القصة القصيرة في العراق قادرة على التجديد بعد إضافاتها الفكرية والفنية ومن حيث تقنيات الكتابة القصصية الجديدة كما استطاعت أن تهضم هذه التحولات وتبلور أعمالاً تحمل اتجاهات ثلاث وهي (التيار الواقعي الجديد والوجودي والشيئي — أعطى قصص مطلع الستينات سماتها المميزة التي لا تنكر)[4]. فهذا الاتجاه نحو التنويع التقني والرؤيوي كان معبراً عن حقيقة حالة نفسية للكاتب الذي كان يعاني منها (فوجد في التجريب وتحديث الشكل القصصي وفي طبيعة الشخوص واللغة والقناع والحلم والأسطورة والتصوف ما يرضيه على المستوى الذاتي والوجداني)[5] وبهذا وجد القاص نفسه وجهاً لوجه أمام تبلور رؤية أكثر حداثة على الساحة القصصية العراقية تلك هي (المجرة الواقعية الغرائبية والواقعية الرمزية وقد بدأ مع تجارب كتاب الستينات واستمر إلى وقتنا الحاضر مع التجارب القصصية الجديدة)[6].

ولم يقف القاص العراقي من دون الولوج في عوالم كانت أكثر انغلاقاً في السابق أمامه بفعل الأعراف الاجتماعية السائدة، تلك هي عالم الجنس في مجتمع يعاني من الكبت والحرمان، وفي فترة

---

(1) القصة والتغير الاجتماعي، فاضل ثامر، ملتقى القصة الأول، دار الرشيد للنشر 1979: 295.

(*) التجريد عملية تنفرد بها قلة من الفنانين، وتسبغ على آثارهم نوعا من الغموض والتعمية. للزيادة ينظر: المعجم الأدبي: 59.

(2) ينظر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر: 20 وما بعدها.

(3) ملتقى القصة الأول: 295.

(4) مجرات التأثير، بحث، محمد خضير، مجلة الأقلام، العدد 1-2-3 سنة 1994: 14.

(5) القصة العراقية الحديثة (أجيال وحداثات)، بحث سليمان البكري، مجلة الأديب المعاصر العدد 44 سنة 1992: 37.

(6) مجرات التأثر: 14.

حرجة وهي (فترات الصراعات الاجتماعية والطبقية والصراع ضد الحرب والتخلف الحاد)[1] وهكذا ظهرت أعمال قصصية عديدة تحمل في مضامينها اختلافاً في استخدام الجنس في القصة وان كانت أغلبها تحت تأثير الضغط النفسي للواقع المأزوم للإنسان الذي افرز الحرمان الجنسي كأحد إفرازاته ولكن على الرغم من ذلك يلاحظ (تباين في نظرة القصاصين إلى الجنس، فهو عند البعض مجرد رغبة عمياء بالمباشرة الجسدية ، في حين هو عند البعض الآخر محاولة لتجاوز الضياع النفسي والسياسي وخيبة الأمل التي عاني منها الشباب العراقي بسبب الصراعات السياسية والإخفاقات)[2] والتي كانت لها أثرها العميق في وقوع القاص العراقي تحت ضغط الازدواجية فهو من جهة منحدر من التطبيقات الاجتماعية البائسة ومن جهة ثانية متأثر إلى حد ما بالفكر المثالي الغربي والثقافة البرجوازية متطلع إلى الارتفاع عن مستوى نشأته الأول[3]، فظهرت أعمال قصصية من قبيل (السرداب) لمحمد خضير (وفتاة المكتبة والقطة العاشقة) لموفق خضر و (الطاطران) لعبد الستار ناصر[4] و (سمكة طرية) لجليل القيسي وغيرها كثير. لقد لعب المجتمع دوره في هذه النتاجات لأن (المجتمع القومي بموروثاته وعلاقاته، بتناقضاته، وثقافاته يساهم بشكل فعال في تحديد المسار الذاتي للقاص وبناء شخصيته الأدبية)[5].

إن الفكرة النابعة من عقل القاص الطليعي متعددة المعالجات للواقع وهذا الفن الطليعي كما يقول يونسكو (هو الذي يعارض زمانه معارضة جريئة، لا هوادة فيها ويبدو وكأنه بعيد الصلة عن التيارات الفنية المعاصرة وهو إذ يصبوا إلى الانعتاق من إطاره الزمني يبلغ القاعدة الإنسانية الواسعة)[6]. لهذا ظهرت أغلب قصص الفترة الستينية قصصاً جادة وخالية من روح الفكاهة والذي يبدو القاص من خلال ذلك بعيداً عن مثل هذه الأجواء (فاغلب النماذج أن لم يكن كلها جاد تهجسه قضية جادة، والشخصيات الفكهة قليلة جدا لا تكاد تذكر، وكان القاص

---

(1) الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، محسن جاسم الموسوي: 146.

(2) القصة القصيرة في العراق 67– 73، فاطمة عيسى جاسم/ رسالة ماجستير غير منشورات: 51.

(3) ينظر: الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية، مؤيد الطلال: 70.

(4) ينظر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل سامر: 170 وما بعدها.

(5) القصة القصيرة والأدب القومي الاشتراكي، رزاق إبراهيم حسن، مجلة الأقلام، العدد 7 سنة 1977: 37.

(6) الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروة: 103.



العراقي، يتحرز من أيجاد نماذج من هذا النوع)[1]، ألا أن الأديب والفنان العراقي سرعان ما وجد السبل لتجاوزها فكان بداية لتغيرات كبيرة لمثل هذا الواقع الميداني للمجتمع والفكري لدى القاص العراقي فان (بظهور هذا الكائن الحضاري وتسربه على شكل تغييرات في البنية الاجتماعية داخل القطر وانعكاس واقع هذه التغييرات الثورية على المسارات الثقافية وضمنها القصة بالذات)[2]، ظهوراً لأعمال قصصية متميزة مثل (الجبل الأبيض) لأمجد توفيق و (احتراق) لنجمان ياسين[3] و (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125) لجليل القيسي وغيرها.

لهذا تعد المرحلتين الستينية والسبعينية البروز الحقيقي لقصاصين حملوا لواء القصة القصيرة في العراق وقد كان لأحدهم من القدرة الإبداعية أن يبرز على صعيد الكتابة المسرحية من نوع الفصل الواحد وهو القاص جليل القيسي.

القاص جليل القيسي:

يقف القاص جليل القيسي بين طليعة كتاب القصة القصيرة والمسرحية في العراق بعد أن صنع لتنفسه مكانة متميزة بينهم ساعدته في تلك الظروف الاجتماعية الحافظة لعقله والمساحة المعرفية الممتدة لما يقرب من أربعة عقود والمتعددة المنابع من تاريخية وأسطورية ميثولوجية* وواقعية وعلمية فهذه المرجعيات صبت جميعا في جهده القصصي لتجعل منه قاصا ميالا إلى (الاستبطان) لعرض الحالات النفسية التي يتعرض لها الإنسان مع قدرة فائقة على الملاحظة الدقيقة.

كما لعبت (العزلة الايجابية) التي فرضها على نفسه بحضوره الوجداني في جميع المحافل والعوالم حضوراً أنتمائياً(*)، دورها في رؤية شخصية أكثر منها حالة مكانية، فهي عزلة يرى فيها القيسي عالمه بمنظار مقرب وحساس لكل ما يتحرك ويتفاعل فيه، فيقول عن عزلته (أكثر من

---

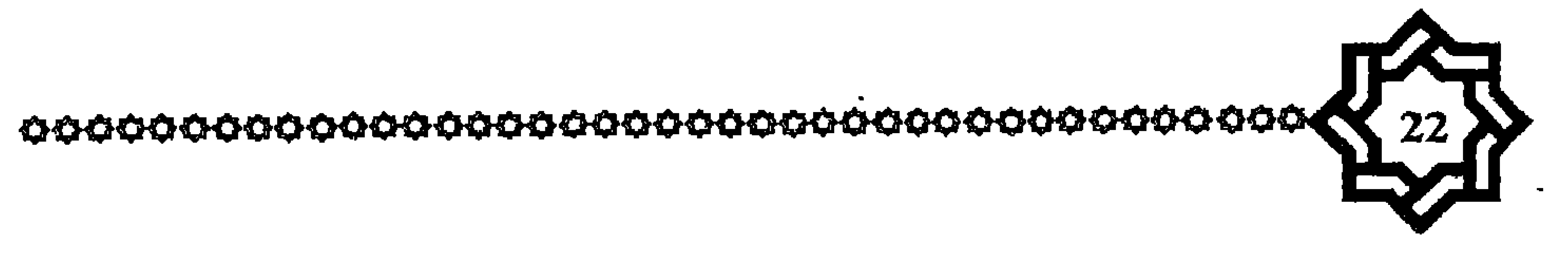
(1) رحلة مع القصة العراقية، باسم عبد الحميد جمودي: 167.

(2) نفسه: 162.

(3) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم/ 197 و 205.

(*) ميثولوجية: كلمة يونانية معناها معالجة الأساطير، أو هي علم الخرافات، وأخبار الآلهة والأبطال. للزيادة ينظر: المعجم الأدبي: 274.

(*) الانتماء: الحاجة إلى إقامة علاقات طيبة بالآخرين. للزيادة ينظر: موسوعة علم النفس والتحليلي النفسي، عبد المنعم الحفني: 1/ 290.



ثلاثين وأنا في شرنقة العزلة فلقد ضربتها حولي بطريقة درامية مشوبة بالسادية أشك أن تستطيع أية قوة أن تحررنني منها لأنها أصبحت فردوسي وبحكم السنوات الطويلة سلمت نفسي إلى قواها الأصلية... للعزلة قداسة غريبة)(1).

إن عملية الإبداع هي حقيقة نفسية قبل أن تكون نتاجا ماديا، وهي بحاجة إلى مؤهلات تقف في مقدمتها القدرة على توظيف المعطيات المتوفرة لتحقيق عملية استجلاء الخفايا الحياتية والكونية، وهذا النوع من التوظيف هو ما أستند أليه القاص في قصصه حيث يكتشف الدارس إن هناك ميلا وقدرة على توظيف الخيال بصورة خلاقة مثل هذا التوظيف اتخذ من الرموز وسيلة مساندة رئيسية في الأسطورة والتغريب. أما في الواقع الإنساني المعاش فان الخيال كوسيلة فنية كان خاضعا لهذا الواقع من أجل كشف خفاياه.

فهناك التجريب(*) عندما يوظف مختلف العلوم الإنسانية والفنون ضمن نطاق القصة مما أدى إلى إحداث (نقلة نوعية في أساليب القص، بل نقلة من دائرة السرد التقليدي إلى إيقاع جديد في عملية السرد والحكي القصصي وذلك بإدخال عناصر بنائية لم تكن سائدة في ماضي من أساليب القص الحديث)(2)، فالقيسي صاحب رؤية تقوم على إخضاع الوسائل المختلفة للفكرة والموقف الجدلي (فهو يستخدم الأسطورة إلى جانب الواقع، ويستخدم القيمة التعبيرية في مقابل القيمة التجريدية)(3) فالتجريدية (تفترض إن القيمة الفنية كامنة في الأشكال والأوان بغض النظر عن واقعية الموضوعية المصور)(4)، فهي عملية عزل وتحويا صفات وقدرات من حالة إلى أخرى.

إن الكتابة عند القيسي (عملية معقدة جدا وذات الكاتب حتما تتشظى هنا وهناك، أحيانا مع هذه الشخصية أو تلك...)(5) وهكذا يخلق القاص مفردات عملية الإبداع مركزا على الجوانب الأكثر ظلاما في هذا الحياة والتي تخلق الأزمات المتتالية للإنسان مما أدى إلى شيوع الحزن و القتامة في غالبية إعماله القصصية وخاصة الأولى منها، فالتخزين لدى الأديب هو تخزين انتقائي وليس

---

(1) لا أريد كفنا من هذا العالم، حوار مع القاص أجراه رعد مطشر، مجلة الأقلام، العدد 2 سنة 199: 27.

(*) التجريب: تؤكد أن كل معرفة تقوم على أساس التجربة ويتم بلوغها عن طريق التجربة. ينظر: الموسوعة الفلسفية: 110.

(2) على ضفاف المشهد القصصي العراقي، أحمد خلف، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 2 سنة 1999: 85.

(3) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 38.

(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس: 88.

(5) لا أريد كفنا من هذا العالم: 27.



عشوائي وهو أيضا تفاعلي وليس تراكمي[1] لهذا كان الميل إلى عالم الأحلام عملية تنفيس أو تفريغ انفعالي وبالتالي إفراغ (الشحنات المكبوتة باستدعاء الذكريات المكبوتة وصياغتها في كلمات)[2] مما يتمخض عنه أجواء تتراوح بين الاحتفال والحوار والمحاكمة وخاصة في إعماله الأخيرة لتتحول عملية الكتابة عند القيسي بذلك إلى نوع من الامتزاج بين الوعي واللاوعي كجزء من مرتكزات الفن القصصي الحديث فهو (ذاك المزج الإبداعي الخلاق بين الخلاصة الحية والثرة والمشرقة للتراث)[3] وهو في هذا الموقف يسعى إلى إحداث ثورة في عالم القصة العراقية حيث يقول (ورغم تواضع موهبتي كنت أشعر أنني مساق بقوة رهيبة لأهز القصة العراقية والعربية وانتشلها من رتابتها وكسلها، وأحداثها الميلو درامية الحزينة)[4].

حياة القيسي :

ولقد القاص والمسرحي جليل القيسي في مدينة كركوك عام 1937[5] من أسرة فقيرة ولم يكمل تعليمه ، يقول عن حياته المبكرة: (بعد الابتدائية أمرني والدي أن أترك الدراسة، امتثلت صاغراً لطلبه، كنا نعيش حياة اقتصادية صعبة تعلمت في شركة النفط عام 1955 أصول الإدارة، وأتقنت اللغة الإنكليزية)[6]، وقد سافر القيسي إلى أمريكا عام 1958 قال عنها: (عانيت كثيرا من البطالة والتشرد، ومررت بأيام شديدة البؤس)[7].

وبعد عودته توظف في شركة النفط وتعرف صدفة على رواية للكاتب دستويفسكي وهي رواية (الزواج الخالد) فوجد صداها في نفسه لتتجمع لديه بذلك ثلاثة أسباب خلقت منه قاصاً وكاتباً مسرحياً مبدعاً أثرت في عملية الطرح الرؤيوي المتمرد القائم على الخطاب المحمل بالمواقف الفكرية والأطروحات وهذه الأسباب هي:

---

(1) ينظر: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل: 177.

(2) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 1/ 5.

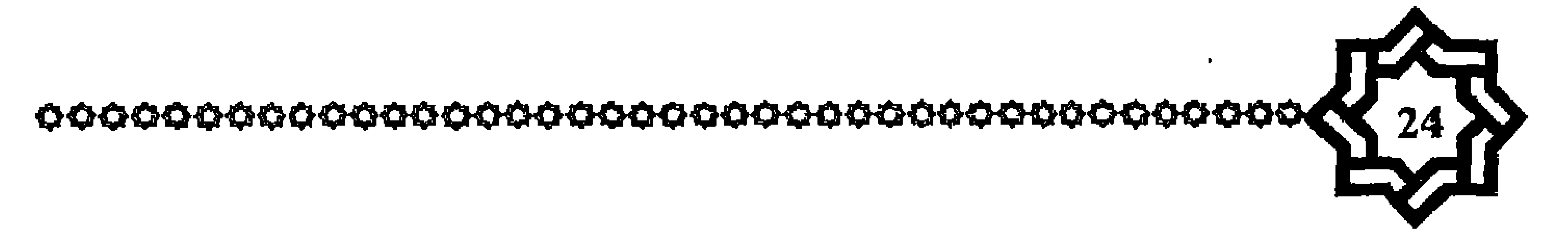
(3) الكتابة هي أن تكون شاهدا أمينا على عصرك، حوار أجراه يوسف الأسدي، جريدة الجمهورية العدد 8277 سنة 1992.

(4) لا أريد كفنا من هذا العالم: 27.

(5) ينظر: نفسه: 27.

(6) الكتابة هي أن تكون شاهدا أمينا على عصرك.

(7) نفسه.



- **أولا:** الخلفية الاجتماعية والاقتصادية القائمة على ترسبات القهر والفاقة والتي أثرت في طفولته التي يقول عنها (طفولتي البائسة جزء مهم مني... ماضيَّ الذي سأظل أحمل صليبه معي حتى النهاية)[1].
- **ثانيا:** الواقع الستيني المحمل بعبء الهزيمة الحزيرانية والسلب الاقتصادي حيث (كان يعيش لحظات رهيبة من الانسحاق والانكسار اللذين كانا يسيطران على الوضع العربي عموماً بعد أن خرج الكل من نكسة حزيران...)[2].
- **ثالثاً:** الأثر القرائي القائم على الموسوعية المرتكزة على النخب الأجنبية، فقد تأثر أدبه بكتابات فرانس كافكا. لذلك فهو حاليا من أبرز كتاب الحداثة في القصة العراقية[3]، فجاءت أعماله بالرؤى القائمة على المزاوجة بين المحلية والعالمية الشديدة التلون.

نتاجاته:

كانت بداياته القصصية عن عالم الطفولة وهي دلالة على الإرث النفسي المعبأ حيث كتب أول قصة له سنة 1963 بعنوان (الطفل والشاحنة) ونشرت في مجلة الآداب ومن ثم مسرحية فان كوخ – ونشرت في مجلة الآداب أيضا عام 1964[4]. لتتوالى بعد ذلك أعماله القصصية والمسرحية فكان أن اصدر في عام 1968 مجموعته الرائدة (صهيل المارة حول العالم). وفي عام 1974 أصدر مجموعته الثانية (زليخة البعد يقترب) وفي المجموعتين نواجه نماذج بشرية عادية محاصرة يبدو فيها الأثر الكافكوي واضحاً بينما قَلَّ هذا الأثر شيئاً ما في المجموعة الثانية واقترب من الواقع[5]. وفي عام 1985 أصدر مجموعته الثالثة (في زورق واحد) ثم اتبعها بسنوات مجموعته الرابعة (مملكة الانعكاسات الضوئية) وذلك في عام 1995 حيث العوالم الأسطورية والأحلام والأجواء الاحتفالية. فضلاً عن عدد آخر من القصص في الدوريات المختلفة. كما برز على صعيد الكتابة المسرحية ذات الفصل الواحد مستفيداً من ثقافته فهو (كاتب تتعدد داخله المواهب وتتنوع الثقافات. فهو يصور بعين القصاص والحكواتي. ولكنه عندما يحاور فانه يفعل ذلك بتقنية

---

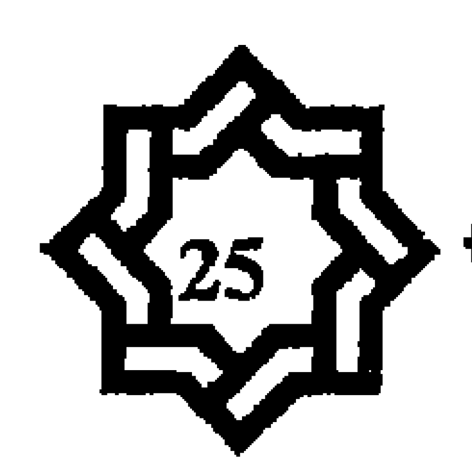
(1) الكتابة هي أن تكون شاهدا أمينا على عصرك.

(2) جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام أسطرة الذات، حوار، رعد مطشر، جريدة العرب اللندنية في أيار سنة 1999.

(3) ينظر: resimli Dunya Edebiyat cilar Sozlugu, Sayd Kmal kara Ali: 264.

(4) ينظر: حوار مع قاص، مجلة الثقافة، أجراه المحرر الفني، العدد 7 سنة 1974: 122.

(5) ينظر: القصة القصيرة الحديثة في العراق، عمر الطالب: 490.



المسرحي)[1] واهم أعماله المسرحية المجاميع (جيفارا عاد افتحوا الأبواب) عام 1971 و (شفاه حزينة) عام 1979 و (وداعاً أيها الشعراء عام 1988) و (ومضات من خلال موشور الذاكرة) عام 1990. وقد قال عن ثقافته المسرحية (لما كان تراثنا خال من الأعمال المسرحية... كان على أن أهتم بدراسة المسرح العالمي... أي أن ثقافتي المسرحية هي ثقافة أوربية)[2].

---

(1) فضاءات جليل القيسي المسرحية بين المحلية والكونية، عبد الكريم برشيد، جريدة العلم المغربية 1992/ العدد 803.

(2) حوار مع قاص: 125.

الفصل الأول

البطل وقضية الانتماء

الفصل الأول

البطل وقضية الانتماء

مدخل:

اهتم قسم من كتاب القرن العشرين بواقع الإنسان وذاته في ظل وجود مُسيطر ونفس قلقة باحثة عن الحل؛ لذا عمدوا إلى الوهم والحلم لشعورهم إنهما الأمل بالخلاص من الهموم الحياتية وإن كان هذا الخلاص أقرب إلى (الخلاص الميتافيزيقي)[*]، لذلك كانت نتاجاتهم (تتشبث بالوهم والحلم للتبشير بأهمية التغيير الاجتماعي)[1]، إلا أن هذا الوهم أو الحلم قد تحول لدى بعضهم إلى خلق الكائن النموذجي وهم الإبطال المتمون إلى الجماعة الإنسانية كون (القاص خالق مبدع، تزدحم الحوادث والشخصيات والأفكار والأحلام في رأسه، ولا يسعه إلا أن ينفخ الروح لتحدث بنعمة الحياة)[2].

إن فكرة البطل المنتمي كانت الرؤية المقابلة للرؤية الأولى (الوهمية) لعلهم يجدون سبيلا جديداً لبث أفكارهم وإحداث التغيير في واقعهم لأنهم يصدرون التزاماتهم الأخلاقية والاجتماعية والفكرية إلى إبطالهم القصصيين فيجعلونها تتجه (نحو المجتمع من حوله باحثاً عن أسباب التخلف ونتائجه)[3]، فكانت تجارب هؤلاء المبدعين الذاتية ركيزة لأطروحاتهم.

يقول جورج لوكاتش: (التجربة مع الذات والقيام بفعل لا لما يحتويه أو لما يعقبه من آثار، ولكن من اجل معرفة الذات معرفة نهائية وبكل أعماقها، إنما هي واحدة من المشكلات الإنسانية الرئيسية في العالم البرجوازي والثقافي في القرنين التاسع عشر والعشرين)[4]، لأن ذات القاص ترى الأشياء برؤية أكثر وضوحاً ودقةً فهي مزيج من النقاء والتحسس لكينونة الأشياء في محيطه.

(*) الميتافيزيقي، ما وراء الطبيعة... للزيادة ينظر موسوعة علم نفس والتحليل النفسي: 1/ 476.

(1) القصة والتغير الاجتماعي، فاضل ثامر، ملتقى القصة الأول: 286.

(2) نفسه: 15.

(3) صورة البطل في الرواية العراقية 1928 – 1980 ، صبري مسلم حمادي، رسالة دكتوراه غير منشورة: 171.

(4) دوستويفسكي، رينيه ويليك: 242.



إن قضية انتمائية الفرد البطل قد شغلت مساحة واسعة لدى الدارسين الغربيين واتخذت أبعادها المتشابكة بسبب أوضاعهم الخاصة القائمة على قيم السوق والمادة وعلى الصراع بين الفرد وصاحب العمل أي بين المستَغَل والمستَغِل، وكان لتداعيات الحروب ولاسيما الحربان العالميتان بين الأعوام 1914 – 1945 أثرها الواضح على البناء الفكري للإنسان هناك، رغم أن هذا لا يعني أن ظاهرة الانتماء خاصة بالغربيين لأن (الانتماء كظاهرة حضارية أحس بها الإنسان منذ فجر التاريخ عندما بدأ يفكر في كيفية تفسير مظاهر الطبيعة)[1]، فهي ليست مسألة استحداث شكلي ظاهري جديد بل فكرة تظهر في عقول وتصرفات الأبطال في القصص[2]، تتطلب مواجهة قوية؛ لهذا ظهر البطل المنتمي في أوربا في حالة مأساة، بمواجهة مجتمع ضرب التراجع الروحي والاجتماعي جذوره فيه فباتت الأفكار شديدة السوداوية في واقع يضطر معه الإنسان إلى مواجهة حقيقة كبرى من الاستغلال؛ ولكن على الرغم من كل هذه الأجواء القاتمة فان هذا الكائن يرفض ويتمرد على هذا الواقع بشكل ثوري؛ لأن الشر المستوطن في الواقع ذو طبيعة داخلية ميتافيزيقية وليس خارجياً اجتماعياً، والإنسان بوصفه كائناً حراً مسئولا عنه[3]، وأن سبيل كشف التراجعات يؤدي إلى استبطان الحالة النفسية المتداخلة مع التفكير الإنساني لما تحمله هذه الطبيعة البشرية من تناقضات وتجاذبات متطرفة.

إن البطل المنتمي هو بطل إشكالي يسعى إلى إحداث تغيير ثوري في محيطة؛ لذلك كانت المواجهة الدائرة في عقل الفنان توازي حال بيئته الخاصة التي تغص بالمعضلات المختلفة، لذا تطلب نجاح العمل القصصي وعيا لماهية الواقع وتوجهاته المختلفة، لذا تطلب نجاح العمل القصصي وعياً لماهية الواقع وتوجهاته المختلفة، فالكتابة القصصية في هذه الحالة رفع للتناقض بين حالة الفنان الخاصة ومحيطه ، ذلك المحيط المستوطن في ذاته ، وعلى الرغم من جو الحزن والقتامة في هذه الأعمال فان رد القصاصين على ذلك، هو أن فعل الواقع يطغى عليه الانسحاق والعنف وانه ليس ذنب المرآة أن تعكس هذه الصورة البشعة[4] .

---

(1) كلمات على ضفاف الواقعية –دراسات في الرواية والقصة، شمس الدين موسى: 19.

(2) ينظر: نفسه: 19.

(3) ينظر: رؤية دستوفسكي للعالم ، نيقول برديائف: 80.

(4) ينظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 124.

لقد واجهت الأعمال القصصية التي تناولت هذا الجانب مستقبِلاً أورپياً يمتلك تراثاً قرائياً يتناسب وهذه الأعمال وبالتالي أدى مثل هذا التجاوب بين الطرفين إلى بروز أعمال كُتاب مثل: جان بول سارتر(*) والبير غامو(*) وصمويل بيكت (*) وفرانس كافكا(*) وغيرهم حيث يتوضح الوجود الإنساني المأزوم نتيجة لا معقولية الصراعات في المجتمع وانهيار الأسس المؤَسَسة في الوجدان الإنساني الأمر الذي أدى إلى شيوع التمرد والاغتراب في عقول هؤلاء المفكرين والقصاصين.

لقد عكست أعمال هؤلاء الكتاب ثلاثة أشكال من الأزمات النفسية والفكرية:

- **الأولى: المنتمي**: الذي يحمل في وجدانه قيم الثورة والرفض لما يراه من تراجعات فكان ظهور البطل الايجابي الذي برز في الأعمال القصصية الروسية عند مكسيم غوركي وتشيخوف، فالفكر الغربي الحديث يرى الإنسان من زاويته الخاصة، لذلك ظهر هذا البطل متميزاً بالعفوية وهو أيضاً يسعى إلى التحدي والمجابهة وأخيرا الاصطدام بالأخر مما يتولد عن ذلك الانفصام[1].
- **الثانية: اللامنتمي**: الذي عاش الواقع فصُدِم به وفشل في تحقيق أحلامه وحريته الحقيقة فكان أن انعكس ذلك على ذاته فرفض القيم الاجتماعية لأنها مجردة وغير أصلية فدعا إلى قيمة عليا واحدة تحمل صفة الأبدية والنهائية وهي –الحرية– وكل شيء من أجل الحرية الفردية.

لذا خاض الكتاب غمار الفعل الإبداعي باندفاع محموم فظهرت إعمال (المحاكمة) لفرانس

(*) جان بول سارتر مفكر وأديب فرنسي ولد سنة 1905 ممثل الوجودية في فرنسا له (الغثيان 1938) و (الذباب 1943) مات سنة 1980 ينظر: المعجم الأدبي: 561.

(*) ألبير غامو كاتب فرنسي وجودي ولد سنة 1913. عبر في أعماله عن عبثية القدر. مات سنة 1960 له (الغرب 1942) و (الطاعون 1947)، ينظر: المعجم الأدبي: 556.

(*) صمويل بيكت كاتب أيرلندي ولد سنة 1901 رائد التيار العبثي في المسرح الغربي الحديث له (بانتظار غودو 1953) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال هامش صفحة 623.

(*) فرانس كافكا كاتب تشيكي ولد سنة 1883 برز في الرؤية التغريبية للواقع له (المسخ) و (القصر) (المحاكمة) للمزيد ينظر: مقدمة رواية (القصر) ترجمة د. مصطفى ما هر إصدار الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر: 3.

(1) ينظر: الطريق والحدود: 37.



كافكا الذي (شعر باستلاب الكائنات البشرية كما لم يشعر به أي فنان آخر قبله)[1] والذي أدرك عبث الحياة وضعف الوسائل المتاحة للإنسان.

- **الثالثة: المتمرد:** يشارك المنتمي واللامنتمي في الرفض وعدم الانقياد للواقع السلبي الذي يؤدي بالإنسان نحو الانهيار، إلا أنه أختلف عن المنتمي في أن الأول يشعر بجدوى الأشياء أكثر منه وبالتالي لا يؤمن بعبثية الحياة بالقدر الذي يشعره المتمرد وهو أيضاً يختلف عن الثاني برفضه للتوقع في ذاته المستَلَبة وابتعد عن أنانيته، لذلك كان التمرد سبيلا له لتجاوز الصعاب[2].

لقد ظهر البطل عصياً على السيطرة والانجذاب محملاً بالتصميم والإرادة لأن (أنا الفرد في اصطدام وتناقض مستمرين مع الواقع الموضوعي العياني، ومن هنا تبرز ميتافيزيقية العصيان هذه بصور شتى، باعتبارها حركة رومانسية جديدة، لا قوة تغييرية أصلية تعمل على إزالة المجال الاجتماعي الراهن بأسره، وإحلال مجال جديد محله)[3].

إن هذا التمرد القائم في نطاق البيئة الغربية مقترن بالأشكال المختلفة من التداعيات التي تحتاج هذه البيئة التي أهمها الشعور الحاد بالعدمية والانعزالية وأحياناً الفوضوية التي تعزز بالذرائعية[*] وبالوجودية[*].

أما في البيئة العربية، فنجد البطل المنتمي المتمرد العربي يختلف بشكل ملحوظ عن الغربي في نواحي ويشاركه في أخرى من خلال التباين الحاد في قيم وإمكانات وتوجهات الطرفين من اجتماعية واقتصادية و دينية وسياسية ونفسية، فالبطل العربي لم يجد لهذه الأسباب في بدايات تشكله الفكري والعاطفي إلا الانتماء أمامه وسيلة لبلوغ الأهداف في ظل واقع متخلف متراجع من

---

(1) ضرورة الفن، أرنست فيشر: 101.

(2) ينظر: المنتمي، غالي شكري: 11.

(3) الطريق والحدود: 47.

(*) الذرائعية مذهب فلسفي أمريكي أسسه وليم جميس وتشارلز ساندرز مؤداه: أن معيار هدف الفكرة أو الرأي هو النتيجة العملية التي تترتب عليها من حيث كونها مفيدة أو مضرة. للتفاصيل ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 77.

(*) الوجودية فلسفة تقول بسبق الوجود على الماهية وأن الفرد اسبق من النظام الذي ينتمي إليه. وتزعم أن الإنسان حر في صدور إمكانياته وانه لذلك مسئول في اختباراته وأهدافه. للتفاصيل ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، 1/ 288.

السيطرة الاستعمارية والإقطاعية، فكان البطل الفلاح في مواجهة الإقطاعي، والبرجوازي الصغير والمثقف في مواجهة صاحب العمل في المدينة وهذا لا ينفي ان كلاً منهما (ابن القرية –وابن المدينة) رغم سلبيات وضعهما، ومرجعيتهما الفكرية، كانا يتعاونان لتحرير الواقع من قيوده المربكة[1]. وفي فترة الستينات بدأت مرحلة جديدة متمثلة بحركات التحرر العربية والرؤية الجديدة لمستقبل خال من كل تلك السلبيات وتولت أنظمة تحررية قيادة الإنسان العربي لذلك كانت ظاهرة الانتماء ترسخ أكثر كونها تتصف في الوقت ذاته بصفة التمرد على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية السلبية، بينما لم يكن اللامنتمي العربي إلا حالة نادرة بسبب ازدواج المشاعر الذي عانى منه. لذلك ظهرت النتاجات العربية في حالة تمازج بين الرؤى الرومانسية المتجذرة في الذات العربية الحالمة بالعلاقات الحميمة على العكس من الفرد الغربي البارد في أحاسيسه فكانت صدمة البطل العربي المأخوذ بصراعات الواقع العياني المشتبك مع الذات.

أن البطل العربي في حالة (مواجهة الابتذال الذي يسود حياة هذا المجتمع ، المثل الأعلى الإنساني والسامي، هذا المثل الأعلى الذي اشتمل على أحسن ما في الإنسان من صفات، كما جسد الحلم بالإنسان الحر والكامل والقوي والبطولي والغني روحياً)[2]. فكان البطل مندفعا بقوة نحو هدفه حاملاً صفة اللامبالاة بقوة عدوه وغموض النتيجة النهائية لهذه المواجهة المهددة بانسحاق والفناء تجاه من يحارب ، لذلك حمل صفة البطولة والروح الثورية المتمردة. فالدافع هنا هو التغيير الذي يدفع الإنسان إلى (الحركة استجابة لمنبهات خارجية أو داخلية ولدت حالة من التوتر والتفكك)[3]، وهو نوع قوي من الالتزام تجاه قضية كبرى فهو (يحس في داخله في بأنه جزء من تنظيم دقيق لا يضحي بالخصوصية الفردية بل يستوعبها ويستفيد من مؤهلاتها، وفي الوقت ذاته تطغى مصلحة المجموع على المصلحة الفردية الضيقة، ويسير الجميع تحت قيادة جماعية نحو أهداف سامية معلنة)[4].

إن البطل المنتمي العربي وريث حضارة مشرقة سابقة وتراجع حضاري آني يدفعه إلى البحث عن أسس تنظيرية يرتكز إليها في عملية البحث عن الحل، فكانت مرحلة الستينات من

---

(1) ينظر: المنتمي، غالي شكري: 13 وما بعدها.

(2) المذاهب الأدبية: 185.

(3) سيكولوجية الشخصية، صلاح مخيمر وعبده ميخائيل رزق: 135.

(4) صورة البطل في الرواية العراقية 1928 –1980: 172.



هذا القرن انطلاقة حقيقية للبطل المتمي المتوتر المتصف بالنموذجية المتأثر بقراءات من الفكر العالمي كالعبثية والوجودية وقضايا الموت والخلود وسيادة الغموض ولغة متعددة الدلالات والأبعاد، وهي وان حملت صفة التمرد إلا أنه تمرد تصادم بين الفرد والعالم وتمرد وجود لأن الأدب في الأصل يقوم على رفض السلبيات وتقديم رؤية مواجهة جديدة.

ولقد أدى انغماس البطل في المُشكِل الخاص بحياته اليومية ، عودة للإنسان المهمش المغمور الصغير إلى صدارة اهتمامات الكتاب إلى جانب لغتها البسيطة، فكان تمرد البطل هنا حوارياً أكثر منه صِدامياً لذلك ظهر القاص العربي في واقعه بعدة تميزات فكرية وفنية منها:

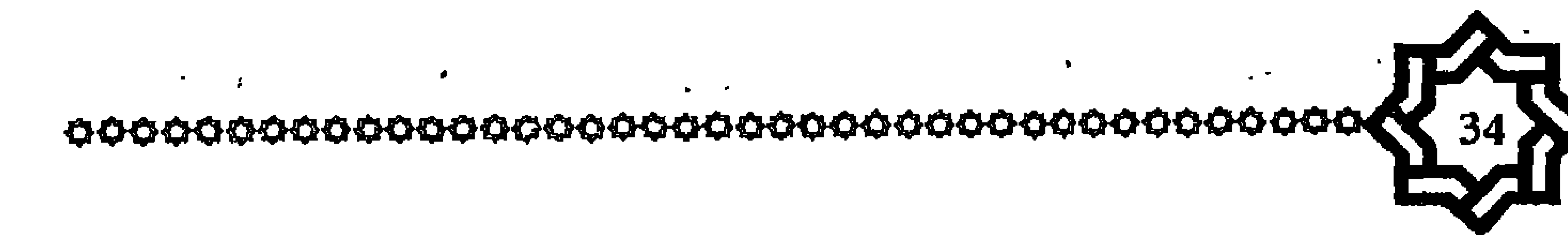
1. معالجة إرهاصات الواقع المحيط بالفرد معالجة تنم عن وعي يتناسب وحجم السلبيات فيه.
2. ارتباط القاص العربي بأبناء أمته ارتباطاً ينم عن وعي متقدم لدورهم في تغيير هذا الواقع.
3. استخدام الوسائل الفنية المتاحة من تجريد وتجريد وتجريب للدلالة على انسياب التجارب النفسية داخل الإنسان وخاصة بواسطة تقنية تيار الشعور(*).
4. تأثيرات الفكر السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفلسفات الوضعية في نتاجات الكتاب العرب بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، فكانت رؤية متقدمة بعد تجاوز الظواهر الخارجية إلى ما وراء هذه الظواهر المرئية وبعد استيعاب صور الواقع المعاش المرئي والمتخيل المستقبلي وعوامل تصدر الفرد كقوة منتجة للفعل البطولي.

ويمكن تعليل ظاهرة الصراع في المجتمع بالخلفيات الآتية:(1)

1. أن المجتمع العربي في حالة صراع مع المجتمع الغربي.
2. أن الوسائل المتاحة في هذا الصراع غير متكافئة.
3. حدوث التغيرات الجذرية في اغلب هذه المجتمعات من ثورات وانتفاضات كما حدث في العراق في 14 تموز 1958 وثورة مصر في 23 تموز 1952 فضلاً عن الحروب

(*) تيار الشعور: أبتدعها الفيلسوف الأمريكي ويليام جيمس عام 1890 للدلالة على انسياب التجارب النفسية داخل الإنسان وطبق في الأدب للدلالة على فن المؤلف في وصف الحياة الداخلية لشخصيات قصته بطريقة تلقائية غير خاضعة لمنطلق معين. للتفاصيل ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 128.

(1) ينظر: الطريق والحدود: 123.



المصيرية في عام 1967 و 1973 ، فالبطل المنتمي إزاء كل ذلك يظهر (ويقترب كثيراً من طبيعة المجتمع وواقعه وظروفه بمعنى انه يعي هذه الطبيعة، ويفهم الواقع، ويستوعب الظروف، وهو يجسد هذا الوعي عن طريق البطل الملتزم)[1] .

البطل في قصص جليل القيسي :

ما يميز قصص جليل القيسي الأولى ولا سيما مجاميع (صهيل المارة حول العالم) و (زليخة البعد يقترب) و (في زورق واحد) اهتمامه الشديد بالواقع الداخلي للفرد الذي يُقذف في عالم لا قِبل له بمجاراته فكراً وعملاً وهو قريب من رؤية الوجوديين الغربيين عن الإنسان المقذوف به في عالم غريب وعبثي وقاسي، لذلك كان ذلك مدعاة على تقبل درجات التوتر المتصاعد ويؤدي بالفرد (البطل) إلى أسلوبين لا ثالث لهما في التعامل ، وهما التقدم أو الانكفاء والتراجع، مثل هذه الأجواء القصصية تتطلب فناناً قادراً على الدخول في المفاصل الدقيقة للحدث وعدم الاكتفاء بالوصف البارد، بل عليه تقديم تنظيراته الفكرية لمواجهة الواقع المستلب.

إن مراجعة شاملة دقيقة للنتاج القصصي لدى القاص ولا سيما المجموعات الثلاث السابقة تبين التغيرات الرؤيوية والفنية لديه، فكان اهتمامه بشخصياته متوازية مع معطيات تطور نظرته، فنجد أغلب هذه الشخصيات ملحمية معاصرة تواجه قدراً صعباً وغريباً فكان أن جعلها (تنتمي إلى عالم الفكر والفن والنضال. فهي شخصيات ممتلئة بالتساؤلات والقلق والإحساس بالغربة والنفي والقهر)[2]؛ ليظهر البطل محاصراً بقوى ضغط وعلاقات أكثر انعزالية فلم يعد البطل في مواجهة ذاته والحقائق الجديدة حسب بل في السببية والكيفية، فهو في حالة تساؤل مستمر، وهكذا لم تعد العلاقات المحددة والتمظهر بها خارجياً مع قابلية للاستعادة مرة أخرى، لأنها لم تخلق لهذا العصر بعدما باتت القوى الطاغية قادرة على سلب البطل متى تشاء؛ ما فرض عليه البحث عن ملاجئ لذاته المطحونة ليجد في معايشتها أملاً موهوماً وغريباً في الخلاص، فكان أن ظهرت المخلوقات الأخرى من خيل وكلاب وطيور وقطط أكثر حميمية والبديل لإسقاطاته وإفرازات ذاته[3] .

---

(1) صورة البطل في الرواية العراقية، 1928- 1980: 168.

(2) فضاءات جليل القيسي المسرحية العدد 803: 6.

(3) ينظر: المرئي والمتخيل أدب الحرب في العراق -، محسن جاسم الموسوي: 24.



تناول القاص، الفرد كبطل قصصي من خلال اتجاهه إلى المواجهة فهو إما منتم ايجابي إلى المجموعة الثائرة وفي هذه الحالة يتمظهر الفعل الناتج عنه فعلاً تصعيدياً شديداً في النهاية، أو بطلاً متراجعاً إلى ذاته المحبطة المتوترة، وفعل الانزواء هنا أقل داينمية لكنه أشد سلباً للإرادة الفردية، لهذا نجد البطل في كل هذه الإشكال في مواجهة تداعيات الوضع الذي يقطن ذاته ومحيطه الخارجي، وهذه التداعيات المتولدة لا إرادة له فيه تدور في مضامين الحرية والحرب والموت والكبت وهي عوامل ومسببات رجحت الكفة للمواجهة التي تستنزف ذات البطل وعوامل بقائه، لذالك تتطلب هذه الفعاليات فعلاً استثنائياً ملحمياً يتحقق له من خلاله الخلود، فالقاص (يضعك في الوسط، ثمة ديكور هائل في أعماق البطل، يسحبك بقسوة وطرافة إلى ما هو حقيقي)[1] وهو إذ يفعل ذلك يمنحك قدرة اكبر على المواظبة في استجلاء الحدث القادم بعد تعرضك لهذا القدر الكبير من المكاشفة والتعري أمام الذات عندما (يُظهر الفحص السطحي لهذه النصوص ارتفاع نبرتها الرمزية إلى جوار اللحن المتضامن للأصوات الواقعية والاجتماعية والخرافية)[2].

إن قصص المجاميع المذكورة ولا سيما مجموعة (صهيل المارة حول العالم) تواجهك بعالم يصعب فك رموزه وطلاسمه إلا أن الحكم المنطقي عليها لا يأتي من خلال دراسة الصور المتخيلة حسب بل يتطلب تجرداً للذات المنفعلة وكما يقول عالم النفس فينكل: (خال من التوتر، ويواجه الشحنات الانفعالية المضادة، وقادرة على الحكم الواقعي حسب خبرته)[3]، لأن (الأنا) التي تظهر عند القاص من القوة بحيث تُجبر (أنا) القارئ على التراجع أمامه والاندماج بعالمه الغامض المثير وهو المعبر عن (تجربة الفرد عن نفسه وجزء الشخصية الملامس مباشرة للعالم الخارجي)[4]، لذا فان عملية الكتابة التي تتوالد عند القاص جليل القيسي هي عملية معقدة بحاجة إلى روح متكاملة في العوالم المتخلقة تبني وتفرز لتبرز جانباً على جانب في عملية تفكيكية فهي كما يقول القيسي

---

(1) من الغربة حتى وعي الغربة: 249.

(2) مجرات التأثير (بحث): 14.

(3) التفكير التجريدي لدى العصابيين القهريين، محمد سامي محفوظ: 96.

(4) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 1/ 255.

عملية (تحتاج رفقاً وتـؤده وصـبراً وبحثـاً متواصـلاً في الأدب... إن الكتابـة عمليـة هـدم وإضـافة وطرح قيم جمالية وأخلاقية وسيكولوجية ومحاولة خلق رؤى جديدة تـساعد الإنـسان عـلى أن يجـد نفسه مستحقاً وحياً)[1] ، إنها حالة من الانجذاب حول مدار اختـاره القـاص ليجـد بانتظـاره عالمـاً جديداً متشكلاً أشبه ما يكون بالكهوف والأنفاق داخل غابات متشابكة من نسيج هلامـي الظـاهر صواني الداخل فكل تعمق للمرء داخل هذه التعرجات النفسية اكتـشافات للمزيـد مـن الطلاسـم التي هي بحاجة إلى التدوير لجهاتها الأربع لمعرفة كنههـا وماهيـة عناصرهـا المتوالـدة فـلا منـاص في هذه الحالة من أن يلجأ القيسي إلى أسلوب قصـصي شـبيه بآليـة أحـلام اليقظـة*، وهـي التـي تمـنح (الإشباع وتعوض عن الحرمان أو الفشل الذي يصيب المرء من البيئة الخارجيـة)[2] ، فنـرى أبطـال القاص وقد تحولوا إلى كائنات رومانسية مشوية بحزن خاص كما في مجموعـة (مملكـة الانعكاسـات الضوئية) وقد هيمنت الفعاليات التي تجمع بين الذات المعذبة والحوارات في شبكة المواجهـة والنقـد لما هو متأصل من معاناة في النفس، وبهذا تحول بطله إلى رمز خالد في الفكرة المطروحة خـارج فلـك الذات ليغدوا بعدها حالة متداولة ممكنة.

كانت اهتمامات البطل المنتمي المتوتر في قصص جليل القيسي بالمعضلات الحياتية الآتية:

1. **الحرب:** الذي يتوقف عليها مصير الإنسان بعد تراجع العقل وانزياحه.
2. **الموت:** كنتيجة حتمية للاستنزاف المستمر الذي يتعرض لـه البطـل لأنـه في حالـة صراع مستمر مع الخارج ولكنه صراع متبلور من داخـل البطـل، لـذلك فـان هـاتين المعـضلتين الخطيرتين منطلقتان من إشكالية كبرى هي، الوجود الإنساني في عالم قاس وشريـر تنعـدم

---

(1) حوار مع القاص، مجلة الثقافة.

(*) أحلام اليقظة قصص يرويها الإنسان بنفسه عن نفسه. هي نوع من التفكير الذي لا يتقيـد بـالواقع ولا يحفـل بالقيود المنطقية والاجتماعية المهيمنة على التفكير العادي وتستهدف إرضاء الرغبات الدفينة التي لا تحـصل في الواقع للتفاصيل ينظر: الأمراض النفسية والعقلية، احمد عزت راجح: 120.

(2) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 1/ 198.



فيه قيم الرحمة والحب والإيثار بحيث أدى إلى شعور البطل أنه أمام مـأزق يخص وجـوده والجماعة البشرية معاً، فكان هذا البطل أمام خيار بين نقيضين أبديين:

الأول: الحرية الإنسانية: كمثل أعلى متصور.

الثاني: العبودية المهنية من قبل قوى بشرية أو شيئية ، هذه العبودية هـي المقابـل الـضد أمـام البطل المنتمي الثائر ولا يشترط القيـسي هنـا أن يكـون العـدو حالـة مرئيـة محسوسة ومباشرة بل مهم أنه عدو يستلب البطل والجماعة البشرية خـصائص وجـودهم. لأن مدلول العدو واسع لـدى القـاص فهـو كـل مـا لا يمـت إلى الإنـسانية ومقتـضياتها بصلة.

المبحث الأول
البطل المنتمي المتوتر ومعضلاته

أولاً: الحرب

تعد قضية الحرب أحدى المضامين القصصية البارزة لدى القاص جليل القيسي، وهو ليس أول من تناول هذه القضية إذ أن نكسة الخامس من حزيران عام 1967 باتت (موضوعاً أدبياً سائدا في أدبنا العراقي لبيان أثر النكسة مرة وللإعراب عن المبنى الجديد الذي يحول دون خامس من حزيران آخر، ويؤدي بنا إلى النصر والاستعادة والعودة)[1]، وفي قصص الحرب يقع البطل ضحية عدو أو مجموعة أعداء يشكلون خطراً قهرياً ووجودياً عليه وعلى رفاقه، فهو يقرر المواجهة والمقاومة بغض النظر عن النتيجة النهائية لأن فكرة الرفض والمقاومة عنده متوثبة فلا يقوم بالأول – الرفض – إلا ويعززه بالثاني – المقاومة – التي تعني التصدي الايجابي المتحرك خارج نطاق الذات المشخصة عند البطل والمترجم إلى فعل أرادي كامل ومعزز بخلفية حضارية. وتأتي هذه القصص على نوعين:

الأول: القصص ذات المحور البيئي العربي

الثاني: القصص ذات المحور الإنساني الشامل

وقد تناولت هذه الدراسة نماذج مختارة من قصص القيسي:

القصص ذات المحور العربي:

في هذه القصص نكون أمام الإنسان المخاطر بحياته من أجل الجماعة من خلال صراعه مع العدو حيث الأجواء الكابوسية لحرب 1967. فيظهر البطل من خلال ذلك محملاً بثقل كبير على عاتقه إزاء نكوص الآخرين.

لقد شغلت القضية الفلسطينية مساحة قصصية واسعة لدى القصاصين العرب لما تحمله من صور التراجع والمأساة لأن (نكسة الخامس من حزيران عام 1967 لم تكن نتيجة لما حدث في أيام حزيران القليلة، بل كانت ذروة طبيعية للمواقف والأوضاع والأحداث)[2] التي كانت سائدة في الوطن العربي قبل النكسة فهي بالتالي تشكل على وفق هذا المنظور هاجساً للذات العربية عن

---

(1) وراء الأفق الأدبي، علي جواد الطاهر: 73.

(2) القصة القصيرة في العراق 1967 – 1973: 63.



أسباب الهزيمة ونتائجها الخطيرة وبالتالي فان القاص يواجه نوعين من الواقع، الثاني ناتج عن الأول:

- **الأول:** ما قبل الهزيمة عندما يظهر بصورة آيلا للسقوط في أية لحظة.
- **الثاني:** ما بعد الهزيمة وما أحدثته من تراجعات شاملة فكانت (إشكاليات التعتيم والترميز والتغريب التي بقيت تخلق عوامله القصصية... نتيجة ردود فعل الهزيمة في داخله، ومن ثم فقد تحرك أبطاله مرغمين باتجاه مشاكلة العلائق والممارسات المتواطئة مع الواقع)[1]؛ لذلك قام القاص بدراسة وفهم هذا الواقع من خلال منظور متقدم فيه صفة النبؤة بعد أن (حاول أن يطل من مركز رؤيته السياسية، على الواقع العربي برؤى غير عاجزة عن فهم واستيعاب متطلبات المرحلة الراهنة)[2]، والقاص بدوره كان واقعاً تحت ضغط الألم النفسي الحاد مما تطلب منه أن يعزف لحنه الحزين على وتر الوجدان والتحسر كنوع من التنفيس اللاشعوري عن ذاته في بوتقة الهزيمة الكبرى والانكسار[3]، وفي الوقت الذي يقدم القاص مثل هذه الانكسارات والتراجعات عبر تقنية بارعة فانه يبقى مصراً على مبدئية انتصار بطله في النهاية بانتصار له معناه الخاص، لذلك فهو يعمل على خلق الصور المأساوية المنتجة من الواقع المعاش بموازاة الحزين الأيديولوجي والنفسي العميق لدى القارئ، ووضع البطل في أتون هذا الواقع المُشكل ليبدأ صراعه الكبير والمصيري ،هذا البطل المنطلق من هذا المحيط يجد نفسه باستمرار بصورة منكشفة حيث يباشر القاص من أحرج التصعيدات الدراماتيكية للانطلاق بالفعل، فالبطل يكون أمام عدوه مطبقاً لشعار (أقتل كي لا تُقتَل). وهذا الصراع لا يكاد ينتهي إلا ليبدأ من جديد في وقت آخر، فلا انتهاء تام أو مهادنة لان الخلاص كفكرة ومضمون مؤجل في عالم جليل القيسي إلى أشعار آخر في ، فهناك تبشير بان الصراع مستمر فيه صفة القدرية والخلود.

---

(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 175.

(2) نفسه: 179.

(3) ينظر: نفسه: 179.

ففي (الطيور المهاجرة غرباً... تأخرت)[1]، يكون لمدلول العنوان نفسه معنى خفي في عملية تحقيق نوع من المشابهة بين اللاجئين الفلسطينيين النازحين عن أرضهم والطيور المهاجرة وهي مشابهة باتجاه واحد حيث تعود الطيور في سنتها القادمة إلى مناطق أعشاشها القديمة بينما لن يتاح ذلك للإنسان الفلسطيني، ثم أن هجرتها إلى الغرب إشارة إلى الهوية الوطنية الفلسطينية وذوبانها في العوالم الجديدة ، بينما حمل مدلول (تأخرت) مشاكلة واقعية وتاريخية مضافة بإشارتها إلى تأخر مسيرة هؤلاء النازحين. لأن مؤامرة إخراجهم من أرضهم قديمة وأطرافها عديدة.

تبدأ القصة بتمهيد أرضية الأحداث المصيرية القادمة حيث يطغى الإخبار فيكون بطل القصة راويها الذي سيغدو في وقت لا حق حامل راية الأمل بالمواجهة النهائية المتحققة بالكفاح المسلح ، وقد وجد القاص في وصف الأجواء الريفية والحياة السعيدة للإنسان في وطنه كتهيئة واضحة غير مباشرة لعملية مقارنة لاحقة مع صورة الواقع، فالقيسي رسم الانتقالات الزمنية حيث مهد لإحداث النكبة بشكل مناسب:

الحرب من جديد فتقت الجروح ، وصبت أسيدها الحاد على لغتنا القديمة والحديث، عشرون سنة تعلمنا خلالها بحكم الحياة، لغة، وحياة، ومعيشة وطقوسا جديدة[2]

فإذا كانت بدايات المأساة وصول أولى قوافل المهاجرين الصهاينة إلى أرض فلسطين ، فقد كان العنصر التنبؤي واضحاً لدى القاص ، عندما حدث نوع من الكشف المسبق للأحداث يدل على شفافية وفهم عميق وذوبان (أنا) القاص في الذوات الأخرى مما نتج عنه حدثاً أو مجموعة أحداث متصورة مستقبلية قابلة للتحقق نتيجة لترسخ معادلة السبب والنتيجة في وعي القاص، فالقاص المتنبىء (يلقى ضوءاً على الطبيعة من الداخل حتى يصبح لكل لون جمال ولكل شكل وضوح لا يمكن الوصول إليه إلا عن هذا الطريق)[3].

الأردن سيغلف بعويل طويل أيه، أن تقحم أنساناً في معركة غير متكافئة أكثر من أجراء.
سنسمع العويل يا غزالة لسنوات.... انتظري[4]

---

(1) مجموعة زليخة البعد يقترب: 143.
(2) الطيور المهاجرة غرباً... تأخرت: 147.
(3) أركان القصة، أ. م فورستر: 175.
(4) الطيور المهاجرة غرباً... تأخرت: 147.



أو عبر انتقاد الأوضاع العربية:

الأم: الذي اعرفه أن هذه الحرب كانت أكثر من خبر لنا كانت صفعة كنا في حاجة لها[1].

ورغم حجم الدمار النفسي الذي خلقته تلك الحرب فان القاص غالباً ما يلجأ إلى تقصي الأسباب وراء الأحداث والظواهر الخارجية:

غزالة: أبنية رملية كانت تلك الادعاءات. كانت كل دولة مختفية تدعى العظمة داخل الإذاعة حسب.. نحن في حاجة إلى فلقة. آه يا خالة لكم تنقصنا قوة الاستنهاض

خالد: نستحقها... لأننا لم نتعلم أن نستعمل الأشياء التي استعملوها

غزالة: استعملناها في الأعراس فقط

خالد: ثم التدريب وتحطيم أهداف ميتة[2]

حتى الصحراء كعنصر مكاني عربي قائم لم يسلم من الطمع الصهيوني عندما وضعوا العلم والقوة معاً في السيطرة على ثرواتها ومكامنها

قالت: جحيم... لكنها لا تبتلع إلا من لم يعرف ترويضها. كانت جحيماً وبقيت كذلك، تصور مئات السنين وهي ما زالت غريبة، وأرضها غريبة ، وشكلها غريباً بالنسبة لنا. تصور بهذه السهولة اللامعقولة فض بكارتها. جسد عشنا لصقه أجيالاً طويلاً وظل لغزاً. أما هم فقد عرفوه في بضع سنوات[3]

ولا يكاد القاص ينتهي من بؤرة صراع وانهيار إلا وينتقل إلى مركز آخر أشد منه ألماً حيث يواجهنا بواقع جديد عقب انهيار المفاهيم السابقة في المخيلات:

تسلمتنا السلطات الأردنية، وساقتنا مثل قطعان الماشية إلى بناية البلدية ووزعتنا تحت أنظار آلاف العيون التي وجدت فينا مادة جيدة للشفقة والعطف[4]

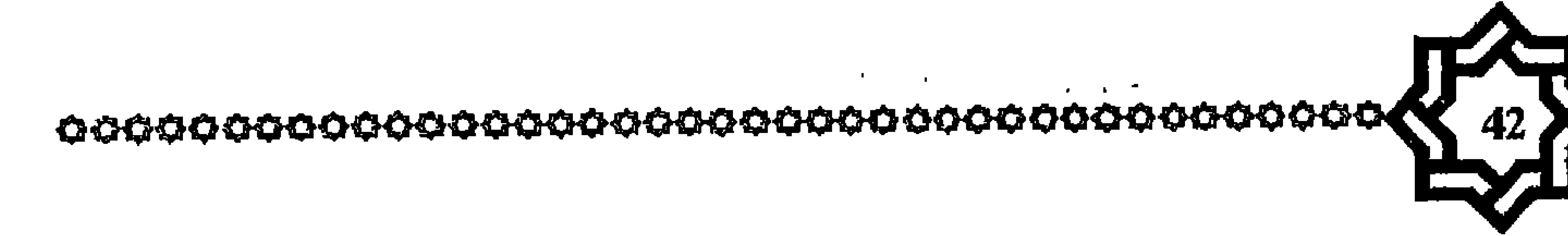
كان لوقوع الإنسان في هذا المأزق الوجودي الحياتي الخطير أن جعل اللاجئ سلعة كأية سلعة:

(1) نفسه: 148.

(2) الطيور المهاجرة غرب... تأخرت: 151 – 152.

(3) الطيور المهاجرة غرباً ... تأخرت: 153.

(4) نفسه: 156.



كثيرون كانوا يتذوقون تلك النظرات الحزينة وهي ترسل بريقها هنا وهناك: عيون تترصد الفتيات الجميلات، والملابس الممزقة، والأثداء الطويلة الجافة في أفواه الصغار[1].

واقعاً يصبح كل شيء فيه قابلاً للانكشاف فلم يعد الإنسان ممتلكاً لأية خصوصية:

وبعض الأغنياء الذين جاؤوا لشراء بنات صغيرات أو كبيرات كخدم، أو لقضايا أخرى واستمرت أصوات الباعة وهي تساوم، وتصر على طلب الدنانير الأردنية[2].

وهنا عندما حدث الانكشاف التام والخضوع للآخر، بات المحضور جائزاً، والغريب ممكناً حياة حيث لا جدار ولا سقف أو باب:

كان الإرهاق، والذال، والشفقة يسحق الموجودين فيها ويلقيهم في قلب النوم.

رجعت أزحت باب الخيمة برفق... خلتها خيمتنا. رأيت امرأة نصف عارية، وشاباً يعالج في نزع سرواله...[3].

وهنا يبرز السؤال الكبير عند البطل الراوي:

ما جدوى الحزن الأماني وحدها لا تفيد إذا لم تترجم إلى فعل...[4].

فالفعاليات القادمة المتصورة تحمل رؤية تبشيرية تتصف بصفة النبوؤة في طابعها البدائي لتتحول إلى تصعيد لا حق لأن البطل (خالد) لا يجد سوى القتال والحرب قدراً مفتوحاً أمامه ليحقق حلمه القديم بالعودة على الرغم من توالي السنين:

ألان أرجع يا غزالة من السخف أن أقول بوسعي أن أرجع... لكن تأملي وأنا أموت على فخذ الوطن. أو صدره أو رأسه بواجب[5]

وإذا كان بطل قصة الطيور المهاجرة... قد بدأ لتوه في صب نيران غضبه على العدو الغاصب من خلال حرب تحرير فدائية فان أبطال قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125)[6] قد سبقوه بمهمة التحدي في حرب نظامية بين الجيوش، والعدو فيه بات أكثر قدرة وسيطرة على الأرض العربية في فلسطين والجولان وسيناء، فالبطولة هنا جماعية وهي أشد ضراوة وقسوة، لذلك وجد القاص نفسه في مهمة كبيرة أختارها من خلال وضع المحنة الإنسانية تحت عدسة مكبرة لأن (على

---

(1) نفسه: 156.

(2) نفسه: 157.

(3) نفسه: 157.

(4) الطيور المهاجرة غرباً... تأخرت: 152.

(5) نفسه: 161.

(6) مجموعة زليخة البعد يقترب: 3.



قصة الحرب أن تقوم أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى، بمثل هذه المهمة التاريخية التي توظف فيها فن اللغة لتصوير المحنة وإعطاء شهادة عن الوضع البشري في لحظة من أشد لحظاته تأزماً وضيقاً)[1].

وإذا كان تناول القصاصين لقضية الحرب وإفرازاتها قد أتخذ أشالاً عدة تقنياً وفكرياً، ووعياً، فأنها جميعاً تصب في اتجاهين:

- **الأول**: اتخاذها من هزيمة حزيران صورة لحالات الإحباط والتراجع
- **الثاني**: اتخاذ حرب تشرين صورة مشرقة لتخطي الأزمة الحادة[2]، فقصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125) من الأعمال التي توضح تكامل حدة الصراع وهو ما طغى على المجموعتين (صهيل المارة حول العالم) و (زليخة البعد يقترب) ولاسيما الأعمال القصصية (معسكر الاعتقال...) و (الطيور المهاجرة...) في طليعة القصص عن الحرب [3].

تدور هذه القصة في بيئة صحراوية وجد فيها تميزاً من خلال عنصر السعة المكانية حيث الصحراء ولا شيء عدا الرمال والشمس المحرقة، وبنادق الأعداء ومجموعة من الأسرى الأحياء الأموات فلا يوشك الأسير أن ينتهي من بناء معسكر للاعتقال إلا ليبدأ بآخر والقاص يتخذ من البطل راوياً للأحداث كما في أغلب قصصه:

قبل إجباري كأسير للعمل في هذا المعتقل، عبثاً حاولت أن أتذكر عدد المعتقلات التي عملتُ في صنعها[4].

فمجهولية العدد لم تأت من فراغ حيث أنها دلالة كمونية على فداحة الخسائر وثقل الهزيمة ، والصحراء ذلك المكان هو سجن المتاهة يصف البطل واقع هذه البيئة:

كنا أكثر من مائتي معتقل، عراة أمام الحراب والصحراء اللامحدودة، والشمس المحرقة، ويقين تحول بكر الأيام إلى بديهة، بأن الهروب أمر مستحيل.[1].

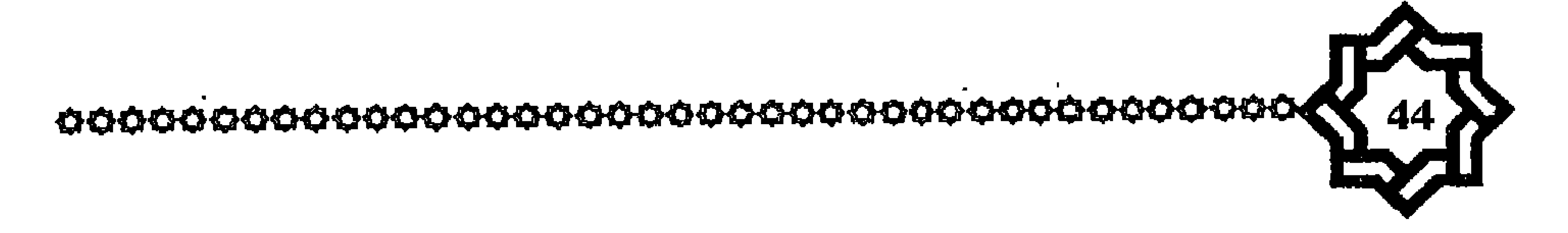
---

(1) قصة الحرب أو (الصدى الذي يجمع الصوت) (بحث) ، ضياء خضير، مجلة الأديب المعاصر، عدد 44 سنة 1992: 4.

(2) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: 190.

(3) ينظر: الحرب في القصة العراقية، عمر الطالب: 55.

(4) معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125: 3.



لذلك كان أمام البطل خياران أولهما: الانتظار حيث اللاأمل أو الانتحار وهو قرارا الموت فكان أن اختار مع زملائه الموت بديلاً عن الخضوع التام والأبدي:

هنا لا يستطيع الإنسان أن يكتفي بمجرد الراحة العادية في أوقات الاستراحة، إذ تجره الأحداث قسراً إلى عوالم بعيدة، وقريبة، نتذكر رفاقنا في برك مياه الواحات واختنقوا دون أن يطلقوا نأمة واحدة. آخرون ضربوا رؤوسهم بأحجار كلسية ونشروا مخهم على الحصو[2].

وبعد أن تتضخم في ذوات الأبطال مرتكزات الرفض كفعل أرادي حر مقابل للجبر، ومن أجل أن تكون صورة القهر والمعاملة القاسية أكثر وضوحاً أنسابت صور إيذاء النفس وكأنها شريط سينمائي وعبر استعانة القاص بتيار الوعي. (*)

فنجد (الخواطر التي يحدث بها الإنسان نفسه، هذا المتولوج الداخلي الصامت لا يرد إلى الذهن في صورة مرتبة مبوبة، تتبع فيها العلة والنتيجة، ويجري فيها الكلام طبقاً لأصول الكلام، ويسبق فيها الماضي البعيد الماضي القريب، بل يرد متقطعاً مضطرباً أشبه شيء بشريط السينما)[3]، فالقاص وجد في ذلك وسيلة مهمة للعرض الصوري ولكن من خلال الحاضر المشوه بفوهات بنادق الأعداء.

هذا المساء، وإذا لم تخن الذاكرة، أو التقدير الصحيح نكون قد أوشكنا على انجاز اكبر معسكر اعتقال في قلب الصحراء، وتحت سحابة من الحِراب، علمنا في صنع معتقلات كثيرة[4].

وعندها نكون أمام رؤية للواقع تتصاعد فيه قيمة الحرية كرمز مفقود في الذات المسلوبة الإرادة:

كنا نحاول أن نجد مبررات كثيرة لوجودنا في هذا القدر الميكانيكي الغريب وننتهي إلى حقيقة بسيطة في النهاية، وهي أننا أسرى، أجل ببساطة ولكننا فشلنا وهذه السخرية الإجبارية القاتلة هي ثمن الفشل، بتبريرات كثيرة، كنا نعمل بجد لمجرد أن نثبت للعدو بأننا رجال ذوو

---

(1) نفسه: 3.

(2) نفسه: 4.

(*) تيار الوعي: تصوير فعاليات الشخوص القصصية داخلياً في عالمها الشعوري واللاشعوري ونظرتها إلى الشخصيات الأخرى. ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم: 84- 85.

(3) نفسه: 80.

(4) معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125: 3.



أرادة. كنا كومة أزمـة، نعسر عـل أنفسنا الحـساب بوحـشية، ونـضحك عليهـا حديديـة وصبر صحراوي. وفي الانتحار نؤكد مبلغ حبنا وأصالتنا في عشق الحرية[1].

فالحرية تتحول إلى قرين غير مباشر للوطن، بمعنى أن من لا وطـن لـه لا حريـة لـه، كـما أن الانتحار هنا يظهر كقضية فلسفية تقترب من البطولة كرمزٍ عالٍ، حيث يتحول من رد فعـل هـروبي لمعناه المباشر إلى احتجاج ضد العبوديـة والارتهـان، وهـي حركـة ايجابيـة في ظـل واقعهـا المحيطـي عندما تُستلب الإرادة، ليتحول لدى البطل إلى تمرد على الآخر.

عملية الانتحار الواحد كانت بمثابة احتجاج، ورفض للتسمية الرديئـة، وتأكيـد قـاطع بـأن الإجهاز على النفس عملية سهلة في وجه العبودية[2].

ليتحول الانتحار إلى معادل موضـوعي للثـورة والتمـرد عـلى الواقـع المرهـون ولكـن هـل يستمر هذا السلب الخارجي للأرداة الحرة؟ يجيبنا القاص مـن خـلال قـصته (زليخـة البعـد يقـترب)[3] عندما يتحول مركز الفعل إلى الجماعـة –الجماهـير –في الـشوارع، فـإذا كـان قـدر أبطـال معـسكر الاعتقال الانتحار رفضاً للقهر ومعادلاً للحياة والحرية والثورة، فـان الثـورة الجماهيريـة هـي الخيـار الآخر لبطلي قصة (زليخة...) بعـد أن تحـول المعـتقلان المأسـوران الـبطلان إلى الأمـل في المجمـوع خارج ذاتيهما المستلبة وفي عالم العزلة التامة:

أما الحاضر بالنسبة إليهم بعد انغلاقي في هذه في هذه الزنزانة فكـان يجـري في الخـارج بعيـدا عني في الشوارع، والأسواق، والبيوت، والوديان، والكهوف، وفي أزيز الرصـاص الـذي أشـك أن ينقطع حتى تثمر السنوات مزيداً من الثلج والثمر[4].

فالعدو صار قريباً جداً ومركزاً في صورة عنكبوت وبطلا القصة ذبابة ساقطة في شـبك تلـك العنكبوت التي أرسلت مخاطهـا اللـزج لتحـوك شِـباكها حـول الذبابـة المأسـورة لتجعلهـا تـتعفن وتتلاشي شيئاً فالقـاص يقـدم صـورة (تعبيريـة إيحائيـة لـصورة الاسـتلاب التـي يعيـشها الـشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة)[5]، إلا أن بطل القصة ينتفض مرة أخرى ليقول:

---

(1) نفسه: 5.

(2) نفسه: 4.

(3) مجموعة زليخة البعد يقترب: 1.

(4) زليخة البعد يقترب: 175.

(5) قضايا القصة العراقية المعاصرة/ 41.

ما كان بوسعنا أن نهرب بضمير مثقل بالعار...[1].

يستخدم القاص أسلوب التداعي عبر بطله بسيل متدفق من الأفكار عبر تشكيلة من البؤر المتفجرة في حياة البطل المأسور والغوص في أعماقه الواعية وغير الواعية متكئاً إلى عالم الرموز والذكريات على الرغم من أن المساحة المتاحة أمام القاص في فن القصة القصيرة أقل بكثير من مثيلاتها في الرواية والقصة، مما أدى الى استخدام تكنيك تيار الوعي بتركيز وكثافة، فإذا كانت العنكبوت تشد خيوطها وتحوكها حول الذبابة المأسورة لتسلبها الحرية والحياة فان القاص وجد معادلاً لها في الجندي الصهيوني:

وكلما ضغط الرجل على ذراعي، كان وجه الذبابة يكبر، ورأيت خرطومه (كذا) ينقط سائلاً...[2].

ففي عالم القيسي المضغوط يصبح لكل شيء مغزى ذو شديدة الآثار، فصار اللون حالة قائمة تعطي معنىً مستقلاً بذاته، فالأخضر لم يعد ربيعاً دفقاً للحيوية والنشاط بل رمزاً للتسلط والجمود والعسكرية:

ألقيت نظرة طويلة من خلال قضبان القفص، فرأيت وجوها عابسة، وأبواباً خضراء مغلقة وجدراناً مصبوغة بلون أخضر...[3]

وإذا كان اللون الأخضر رمزاً قهريا فان اللون الأبيض وظفه القاص نقيضا له، رمزاً بطوليا فالحصان الأبيض لا يستخدمه إلا أبطال المعارك الكبرى:

وأُدخِلتُ بعملية ميكانيكية في قفص حديدي كبير مثبت على عربة يجرها حصان أبيض متين[4].

إزاء ذلك فان فكرة الجماعة الثورية تتبلور شيئاً بمعادلة زليخة الحبيبة بالجماهير:

الراوي لزميله في القفص:

لا تيأس البعد يقترب...[5]

---

(1) زليخة البعد يقترب: 176.

(2) نفسه: 177.

(3) نفسه: 177.

(4) زليخة البعد يقترب: 177.

(5) نفسه: 178.



يا عزيزي، لا بأس لو تكلمنا عن زليخة قليلاً... لقد عسرنا على أنفسنا الحساب كثيراً وأي ضير أن نفكر من قلب هذا الموت بزليخة[1]

فكانت الجماهير وفعلها القادم.

الراوي لزميله: أفق... هل تسمع ؟ أنهم يودعوننا... آه لو أتوا إلى هنا...

- سيأتون... سيأتون حتماً
- لو ترى زليخة[2]

والقاص عندما يبرز دور الجماهير فانه يسعى إلى تحويل السجينين البطلين إلى رمزين عند الجماهير التي لا تهاب، فالقيسي كعادته يعطي للصور والأشياء أقصى طاقاتها الحركية والمعنوية في أن رد الفعل المتفجر أمر لا بد منه:

الراوي: شبت معركة دامية بالأيدي، والأسنان، والخناجر، والتراب والصراخ اقترب ثلة من الرجال والنساء من العربة، وراحوا جميعا يمدون أيديهم ليمسوا أيدينا، وأرجلنا أو حتى أحذيتنا، وكأننا مباركون. كانت بعض النسوة يمسحن الدم عن فخذي، ويزغردن...[3]

وعندها تحولت زليخة من مجرد أسم لأمراة حبيبة عند البطل إلى رمز بطولي في العطاء لأن: الزليخان تنمو مثل العنقاء[4].

من ذلك يبدو لنا أن القاص سعى إلى بلورة صورة عن الصراع النفسي المتصاعد باطراد منذ عام 1948 وحتى ألان بين العرب وإسرائيل[5]:

فالقيسي في هذا المحور (يضعك في وسط المعركة فجأة وبقسوة كعادته... إنه بطل العصر، ذو الطبيعية الميتافيزيقية. الحصار، الماضي، واقع غير معقول، ومسألة المقاومة أين تقع، إنها الجانب الذي يوفر الدفء في القصة، والذي يشكل الصوت الذي لا ينفرد عن صوت الفكر، إن جليل

---

(1) نفسه: 180.

(2) نفسه: 182.

(3) نفسه: 186.

(4) نفسه: 184.

(5) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: 39.



القيسي... أختار المقاومة كمعادل لرؤيته الخاصة ولقد فرض هذا الاختيار طعماً جديداً لرؤيا القاص، لأنه يبساطة وجد لها خلاصاً)[1].

قصص المحور الإنساني الشامل:

إن قصص هذا المحور أكثر اقترباً من التراجيدية الحياتية اليومية للإنسان العادي لأنه يصور واقعاً قريباً ملموساً، حيث عمد القاص إلى استنزافنا بشكل مستمر عبر أدخلنا في عوالم الغموض القاسي أمام قوى غريبة طاغية كما في مجموعة (صهيل المارة حول العالم) التي تعد من أبرز المجاميع القصصية عند القاص، يصف فيها القوى الشريرة التي تواجه الإنسان فيه بأنها (قوى لا تخفى على القارئ... أنها ليست ميتافيزيقية بالمعنى الغيبي للمصطلح بل هي إنسانية، لقد كان الفيلسوف الفرنسي سارتر على صواب عندما قال. الجحيم هو الآخرون)[2].

ففي قصة (صهيل المارة حول العالم)[3] تسود عوالم تسلب الإنسان طاقته الحيوية وتجعل منه شيئاً من ضمن الأشياء، فبطلاها محاصران في غرفة صغيرة خالية بحصن دار تحيط بها الجدران من جهاتها الأربع والسماء في الأعلى، والغربان التي تترقب من الأعلى بانتظار شيء ما، وإذا أدى ذلك كله إلى انهيار أحدهما أمام ضغط القوى الخارجية فأن زميله الآخر ليس كذلك:

اليوم عاد إلى ثورته عشرة أيام على صمته الأخرس وابتعاده عني. اليوم عاد إلى ثورته التي يشنها هكذا فجأة عندما تنبجس في داخله فكرة وتغمره بفيض غريب من الشعور المكهرب...[4]

وفي هذا الوجود الغريب المستفز لا يوجد سوى كوة صغيرة تمدهم بأسباب البقاء حياً وكأنها إطلالتهم الضيقة النهائية على الحياة:

وكان صديقي، أو زميلي، أو هذا المخلوق العادي الذي يشاركني الغرفة وصحن الدار، يهرع إلى تناول الوعائين الممدودين فينهال بالتقبيل الحار على اليد، ويستجديها بصوته الراعش قائلاً:

---

(1) من الغربة حتى وعي الغربة: 255 – 256.

(2) مقابلة خاصة مع القاص أجراها الباحث في دارة بتاريخ 22/ 10/ 1999.

(3) صهيل المارة حول العالم: 27.

(4) نفسه: 27.



– أه، أي اختيار مرعب! أشعر بندم فضيع. أنقذني. فترد اليد قائلة: أخرس...[1]

لقد جاءت رؤية القاص عن الماهيات التي تحيط بالإنسان والتي تعاديه قريبة من (رؤيته الإنسان صارخاً في اكترائه، ولكن ثمة همس جارح في الأعماق... والذي لم يستطع أن ينفرد بحلمه، لأنه بمواجهة دائمة مع الأشياء والآخرين. ولكنه بسبب هذه المواجهة يراهم بعدسة مشوهة، عدسة يختلط فيها وهم البطولة والبراءة والحب، وحقيقة الواقع الهائل القدير)[2] ولهذا كان الزمن شيئاً تافها عند هؤلاء الابطال في ظل عالمهم التراجيدي الغامض بعد أن فقد خصوصيته المعهودية:

الآخر: كم مضى علينا هنا؟ ثلاث سنوات،أربع، لماذا لا تتكلم مع؟ هل أنت أبكم؟ بماذا تفكر طوال النهار؟ لماذا جئنا إلى هنا أليس من حقي أن أصطاد الغربان؟ حتماً سيفهمني الغراب[3]

إن القيسي من خلال خلق البطل المقذوب في عالم يحاول تحطيمه، ينتج اشكالاً أو أشياءً ومخلوقات مختلفة، رموزاً قريبة تتحدى الانسان وتكبر في اللاشعور البشري، فالغراب ذلك الطائر القبيح يصبح جميلاً رحيماً، لأنه يمتلك ويتذوق شيئاً أفتقده الانسان المسلوب الارادة وهي (الحرية) متمثلة بجناحي ذلك المخلوق الضعيف، وهكذا تغدو المتناقضات بين الاشياء قريبة ولكنها نائية بعيدة في الوقت نفسه، وأمام هذه القدرية الغريبة يصبح الموت مطلباً قهريا ممكنتنا:

الآخر: هل تقدر أن تقتلني؟

– لا
– لماذا
– لانني، ببساطة، لاأقدر
– هل أنت جبان؟
– اشك
– لكن القتل عمل سهل، الا توافق؟
– اذن لماذا لا تقتل نفسك بيدك؟
– كيف؟ أرشدني

---

(1) صهيل المارة حول العالم: 28.

(2) من الغربة حتى وعي الغربة: 258.

(3) صهيل المارة حول العالم: 29.

- فكر[1]

وبهذا يخلق العجز حالة تصادمية تثير في البطل تساؤلا كبيرا عن معنى البقاء حياً من دون مقومات البقاء الفعلية، وتبرز الحرية كمعنى مطلق فكان لجوء القاص إلى أدلجة رؤيته أكثر ومقاربتها مع أجواء التعمية التي (ترتكز على تغليف الواقع بغلالة من الغموض. إن هذا الاتجاه هو قبل كل شيء نتيجة الاستلاب)[2]. إن حدة القرار بعد ذلك لا تثير فينا تساؤلا واحدا:

أثبت لي زميلي، بأنتحاره، أن الندم الذي يتبع خطأ الاختيار يستطيع أن يدفع بالانسان الى موت حقيقي ،خصوصاً اذا لم يبق ثمة مجال لتجاوز الاختيار[3].

إن حالة التشاؤم لم تأت لدى القاص من العدم، بل هي وليدة رحلة طويلة مع الصراع بين الذات الحساسة للفنان والواقع المؤلم الذي تمخض من النكسة الحزيرانية المؤلمة[4]؛ لذا لم يكن القاص معبراً عن واقعه الذاتي وحسب وأنما عن (كل معاناة الامة بعد هذه النكسة، وهو مطالب باجابة سؤال لماذا والى أين... أي ما هو الحل)[5]. واذا كان الصراع يتخذ طابع الازلية بهذا الشكل العاري فأنه يتتج تحطيماً منذ البداية لأنه سيتخذ وجها اكثر دموية بين الطرفين البطل المتمرد والقوى الغريبة الطاغية، التي ما عدات غريبة وهما اليدان الطويلتان كمكنون رمزي والنسر القاتل لاحقا:

لكن منظر الجثة بدأ يبث الخوف في داخلي وأنا أحدق إلى الوجه الازرق، واليدين الطويلتين كأنهما لم تكونا، في يوم ما، مطاطتين، فصرخت بي: مكانك أيها الحقير. تأملته طويلا، فكر بالجدار الصخري، بالساحة الصغيرة، بالعزلة، بالموت[6].

وفي هذه المواجهة يعطي القاص لعدوه منتوجاً – فعل – يتمثل بالعزلة والموت الذي يطارد البطل بواسطة – اليدين والنسر:

هيا أيها الحقير... لنتشابك... قاوم أيها السخيف...

وأسرع النسر كالوميض وضربني بمخالبة على وجنتي اليسرى، هذه المرة، فشجها بعمق فأدركت أننا غير متكافئين بالمرة. سيقتلني، لكن ما أشرفه من قتل – أنا أردته، أنا أخترته.

---

(1) صهيل المارة حول العالم: 29.

(2) ضرورة الفن: 116.

(3) صهيل المارة حول العالم: 31.

(4) ينظر: في قصة الحرب – دراسة نقدية، علي عبد الحسين مخيف: 17.

(5) نفسه: 16.

(6) صهيل المارة حول العالم: 32.



فزعقت في وجهة:
أستمر أيها الداعر، أستمر[1].

ويضيف القاص عبر تعددية الابعاد الفكرية في قصته، بعداً ميتافيزيقياً، وهو في الوقت ذاته دائم البحث عن المعنى لما هو خام وغفل، والاسم لما هو غير مسمى لذلك كانت الفكرة المركزية غير خالية من الحرارة والدفء[2].

كان كل شيء فيَّ مشلولا من تأثير الجرح العميق. وفي ذروة تخبطي في دمي وصيحات جروحي، فكرت بجدية أن أُقبل هذا الحيوان اذا ما قتلته. لأنه أشعرني بحقيقة وجودي، بنمو قواي بسعادتي[3].

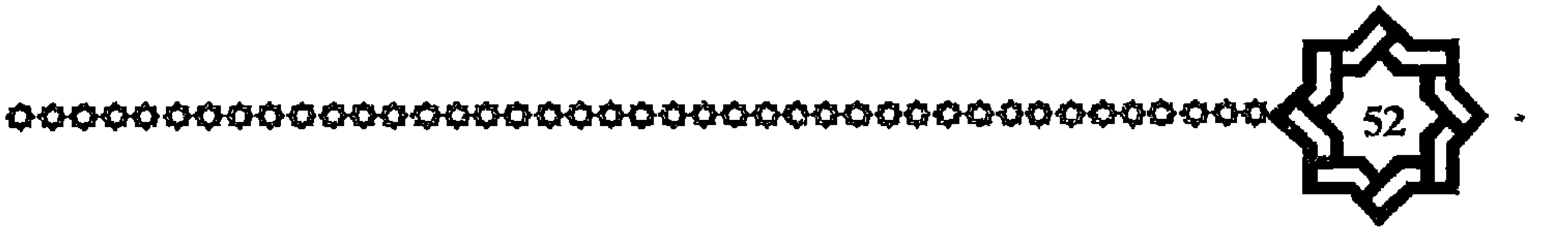
فعنف المواجهة لا يقلل من قيمة العاطفة الغريبة التي تنشب عند البطل تجاه النسر المشرف على الموت حيث يرى القاص في كل ما يقاوم العجز والخواء عملا يستحق الحياة من أجله. فالفعل البطولي يؤدي إلى اكتشاف البطل لقواه الخفية المستورة ليتضاءل أمامه بالتالي الشر المتمثل بالنسر –الأداة– وليختمها بقبلة على جبين المحبوب العدو! فالبطل هنا هو الإنسان (المكترث والعاشق للإنسان والحياة... ولكن ثمة همس جارح في الأعماق يضج بالحب والكآبة. فالتمرد، حقيقة واجبة لدى البطل)[4] لامناص من قبول تداعياتها.

أما في قصة (أيام مثقوبة)[5] فان بطلها القادم من الغربة يدخل في صراع مختلف في الظاهر مماثل من مضموناً وهدفاً، عندما باتت بلاده في حالة استنفار غريب، وكما في القصص السابقة يكون صوت المتكلم ظاهراً فالراوي هو البطل يشاركه في البطولة جماهير وطنه المسلوبة الثروات:

لم يبق سوى مسافة ربع ساعة للوصول إلى المدينة، عندما نبهني السائق إلى جماعة من الرجال والنساء والأطفال يسيرون ببطء على تلال الرمل وهم يحملون أمتعة منزلية على اكتفافهم[6].

---

(1) صهيل المارة حول العالم: 33.
(2) من الغربة حتى وعي الغربة: 255.
(3) صهيل المارة حول العالم: 34.
(4) من الغربة حتى وعي الغربة: 259.
(5) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 97.
(6) أيام مثقوبة: 97.



أنها حالة نزوح من نوع آخر ليس كنزوح الطيور المهاجرة...بل أشد خطورة، لقد بات الناس غجراً في بلادهم:

- أيها السيد، لا تذهب إلى المدينة.. لن يسمحوا لكم بالدخول إليها
- لماذا؟
- لا أحد يدري ماذا حدث، ضربوا سورا كثيفا من الأسلاك الشائكة حول المدينة
- من؟ من؟
- أناس غرباء لا أحد يعرف من أين جاءوا، أنهم طوال وأشبه شيء بالأشباح آه ما أغرب وجوههم [1].

وفي المدينة حالة هياج وصل الأمر بالبعض إلى أن يرمي بنفسه من أسطح البيانات، لقد باتت أجواء الرعب هي سيدة الموقف، حتى أن الناس أصبحوا في حالة خدر ونسيان لماضيهم، مع ذلك كان إصرار البطل بالدخول:

كان صراخ الجماهير يزداد ويتكاثف. وقالت لي المرأة العارية:

- هل تبحث عن أحد
- أوه... لا فائدة من البحث عنها في هذا الزحام
- لا بأس. قل لي. لعلني أعرفها
- الآنسة م...
- وما أن لفظت الاسم حتى أطلقت صرخة مكتومة واقتربت من السور، وباطن يديها ما زال على نهديها: ن... آه... اخترت لمجيئك أتعس الأوقات. أرجع... أرجع...

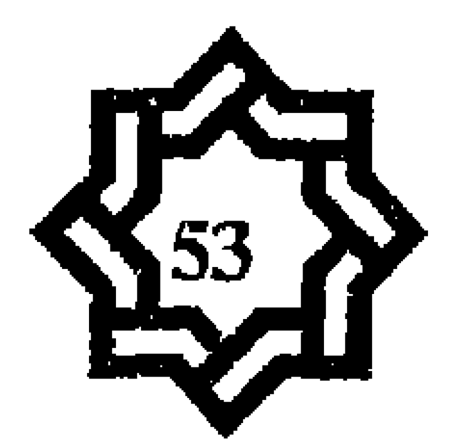
كانت كلمة أرجع في رسالتها تعني حياتاً (كذا) جديدة لي ولها، أما الان فصارت تعني أغتراباً جديداً[2]

فاذا كان الوطن والجماهير والحبيبة رموزا قصصية وظفها القاص في بنية الحدث فان العدو الجديد والآلآت واغتراب الإنسان عن وطنه رموز مقابلة، فيها الكثير من واقع الاصطدام بين

---

(1) أيام منقوبة: 100.

(2) نفسه: 104.



الطرفين حيث (دخل إلى الأرض غرباء، زاحموا أهلها، ثـم اسـتأثروا بالـسيادة في مواقـع منهـا، كـما هاجر منها –ولم يهجرها –فريق من أبنائها)[1]

لقد أسفر واقع الصدمة المستمرة لدى القاص عن بلورة قوتين قهـريتين تواجهـان البطـل المتمـرد المنتمي الأولى خارجية لها أشكال وتسميات مختلفـة، ولكـن يغلـب عليهـا طـابع التعميـة والثانيـة القـوة النفسية الداخلية ، فالقاص يملي علينا القوة الخارجية إملاءً[2]، عنـدما نكـون أمـا صرخـة البطـل وتمـرده ورفضه لهذه القوى كعملية منتجة من الأخيرة والمؤدية إلى الرفض الداخلي عند البطل:

- إلى أين تركض؟
- لا بد من أن أجد منفذا للدخول
- مستحيل... لقد أحكموا الطوق
- وحوش!
- أكثر من وحوش!

كنا نجري في بحر من الضوء مثل ألف رغبة متفجرة، قلت:

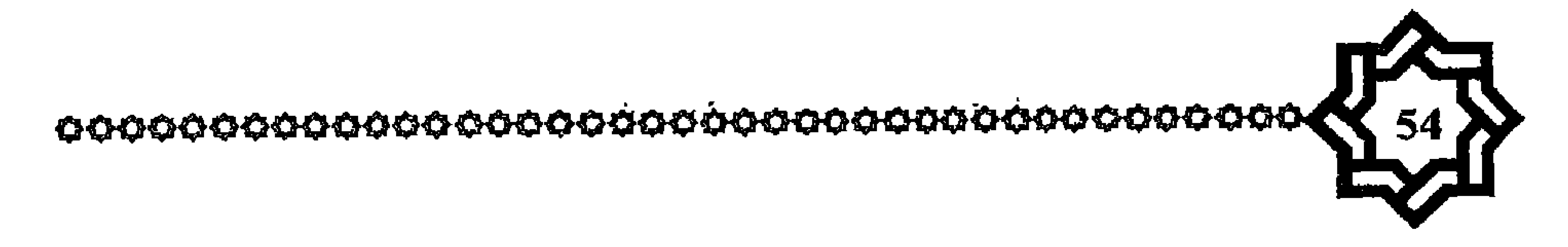
- اسمعي، سألقي لك سترتي، أن منظرك مزرٍ
- لا تيأس، ثمة نساء عاريات تماماً في وسط المدينة.. أن الأشباح أباحوا كل شيء. كل شيء:[3]

الأشباح... القتلة... العدو الجديـد حيـث بقـرة ضـخمة تـسحب العربـة التـي تُقـل عـددا مـن الرجال الطوال القساة، الذين ينظرون الى الناس كأرقام أو أشـياء... وفي وسـط المدينـة يقـع مركـز قيـادة العدو:

- أهي التي خلقت الدمار في المدينة؟
- أه يا عزيزي أين كنت أذن؟ هذه هي الآلة.
- ومن أين جاء الرجال الطوال
- خرجوا منها، عاثوا في المدينة كل هذا الفساد.. [4]

---

(1) الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله: 246.
(2) ينظر: من الغربة حتى وعي الغربة: 260.
(3) أيام مثقوبة: 105.
(4) نفسه: 111.



فالعدو القوي بآلاته يوظفه القاص في جدلية القصة عندما تكون الآلة مصدر خطر على الوجود الإنساني كما سيبدو في قصصه الأخرى لا حقا. فالقصة عند جليل القيسي تفرز لنوعين من البطولة:

1. البطولة الفردية.
2. الجماعية أو المشتركة (الفرد والجماعة)، وقد وقع الفعل على عاتق الجماعة المتمردة ضد الغرباء، ولكن القاص يشير من طرف خف الى رؤية استباقية(*) ذكية من خلال هروب (م) مع أول قافلة للغجر. لأن الحرب بين الطرفين لم تنته، فالأغراب سيعودون بالآتهم الضخمة القاسية ليسلبوا ما على الصحراء وتحتها.

أما في قصة (تذكرني مع شوبرت)(1) فنجد البطل يعود إلينا في صورة الساعي الانتقام من قاتل مثقف وقع ضحية الجهل والمؤامرة، حيث يضع القاص القارئ مرة أخرى في أجواء التعمية مع قدرة وصفية لجزئيات الأشياء المبعثرة.

إن قضية المثقف عند القاص تشغل حيزاً واسعاً من تفكيره ونتاجه القصصي كما في قصص (غابة من الأحلام)(2) و (في زورق واحد)(3).

بهذا أتجه القاص الى استنباط رؤى مختلفة تصب جميعها في خدمة تلك القضية كما أنه قام بعملية تضمين(*)، الذي يعمل على (ملء الفراغ في العمل أو التنويع فيه)(4)، فتضمين القصة شعراً هي مزاوجة ناجحة لتدعيم البنية الداخلية في عملية القص، فضلاً عن تشكيل الصياغة القصصية بتطعيمها بأسماء تراثية قديمة:

(*) الاستباق: عملية سرد تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا وتسمى أحيانا بسبق الأحداث. للتفاصيل ينظر: وجهة النظر من السرد إلى التبئير، جيرار جيث وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى: 124.

(1) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 100.

(2) نفسه: 40.

(3) مجموعة في زورق واحد: 53.

(*) التضمين: استخدام نص قديم معروف في نص أدبي جديد. ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق د. شجاع مسلم العاني: 17.

(4) نفسه: 17.



قالت: وهل أنا أيها الصديق النبيل مثل آلهة بابل وسومر أبقى أعيش إلى الأبد؟ طبعا لا.. أنت تعرف حكيمنا الأشوري العظيم –أحيقار – قال (إن الشريعة كلها واحدة، وهي لا تصيب أحدا بمكروه)...[1].

أو أسماء أسطورية:

- طالما تمتلك يا مهيار روحا اسبرطية مثل المرحوم واثقة جدا أن طلبي سيتحقق كما أريد
- كان دائما يذكر أسم يونيداس... آه يونيداس الاسبرطي الذي بثلاثمائة جندي هزم جحافل من أعدائه...[2]

أو أسماء فنية:

يا مهيار العزيز سأثبت لك دقة متابعي وفهمي لك. في هذا الكاسيت، كانتات جميلة للموسيقار، باخ... أما هذه ففيها ليدرات(*) ساحرة لشوبرت...[3].

إن الهدف الأساسي الذي يقف عليه القاص في عملية التشكيل أو التلوين هذه هو أعطاء القصة أبعادا أكثر حيوية وجمالية عبر (تجريب شكل معين في كتابة قصة ما، يعني محاولة للخروج بقيمة تقنية غير مألوفة، كأن يستوعب الشكل الموقف دون خلل، بل ويتقدم عليه من حيث الوعي القصصي ويستوعبه في نفس الوقت)[4]، وما أكد عملية التشكيل تلك تطوره باستمرار وانتقاله بشكل مناسب لممارسته في عالم الأحلام:

المثقف الضحية: جاء طرق على باب... تكرر الطرق بسرعة وعصبية... نهضت وفتحت الباب فوجدت نفسي أمام رجل طويل جدا، نحيف يشبه الهيكل العظمي... كان وجهه المخروطي الشاحب مضحكا احيانا... قال بصوت خلته خرج من بطنه:

- أنت السيد كمال سعيد العلي؟
- نعم.
- هل تسمح لي بالدخول؟

---

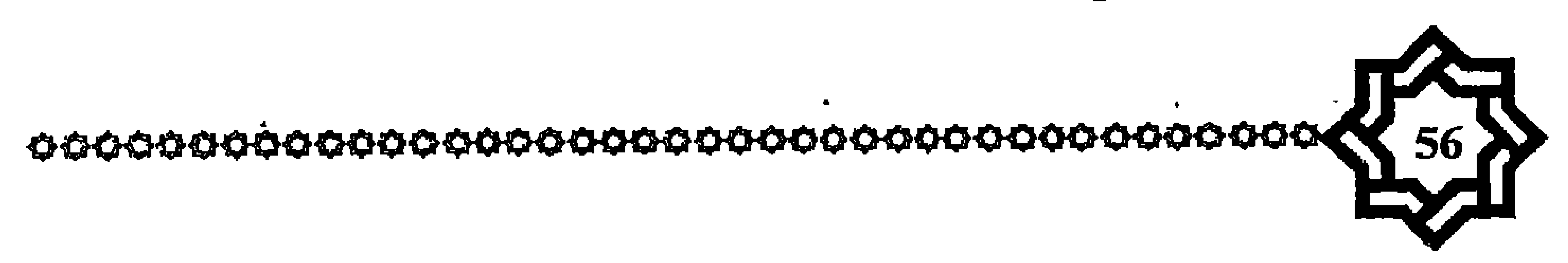
(1) تذكرني مع شوبرت: 100.

(2) نفسه: 104.

(*) ليدرات: كلمة ألمانية نعني رومانسي، أي أغنية مؤثرة ونوعا من البلاد الراقية. هامش قصة تذكرني مع شوبرت: 105.

(3) نفسه: 105.

(4) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 64.



- قبل أن أسمح لك بالدخول، هل بإمكاني أن أعرف من حضرتك؟ وماذا تريد؟

ألقى نظرة حادة، وقال بغضب: طبعا لا يحق لك أن تعرف من أنا[1].

إن إدخال العنصر ألحلمي كآلية فنية يبدو ناجحاً من خلال المزج بين الاقتباس الديني أولاً:

أما بطرس فتبعة لينظر النهاية

الفصل السادس والعشرون من أنجيل متى[2]

والتيار ألحلمي ثانياً بحيث يؤدي إلى نتاج قصصي متقدم لان (الحالم يستطيع أن يشارك في أحداث الحلم بطريقة مباشرة، بل أنه يستطيع أن يتدخل في الأشياء)[3]

وإذا كان المثقف الضحية واقع تحت ضغط العجز أمام عدوه فأن القاص يكشف من طرف آخر عن آثار وتجليات الفكر عنده عبر أطلاقه لصفات هامة من ثقافة ووداعة يقابل ذلك القرار بالانتقام من زراعي بذور الشر في طريق المعرفة، وقد جاء اختياره لعدد من الكتب والاسطوانات الموسيقية ليأخذها البطل في رحلته الأبدية دليلا على نهج بطله في البحث والنضال والتمرد.

بدأت أنبش وراء الكتب... أخرجت رائعة سرفانتس دون كيخوتا(*) ثم تبعته بعد ذلك مسرحية هاملت(*) والملك لير(*).

وفي سردية مليئة بالصور والألوان والتعابير الرمزية تتصاعد فيه وتيرة الحدث التي تنتظر الضحية:

مررنا بكشك مضاء بمصباح بلون الدم المتخثر، وتحته رجل له وجه مستطيل حزين يغني بصوت رخيم، أنتظر ولو دقيقة.. فلن يطول انتظارك أيها الحبيب... دخلنا زقاقا أخر. على شرفة

---

(1) تذكرني مع شوبرت: 109.

(2) نفسه: 108.

(3) الحكاية الخرافية، فردريش فون ديرلاين. ترجمة د. نبيلة إبراهيم، مراجعة د. عز الدين إسماعيل: 98.

(*) دون كيخوتا رواية عالمية للكاتب الاسباني سرفانتس (1605 – 1616) رمز للهوس والحماسة. ينظر: المعجم الأدبي: 325.

(*) هاملت: كتبها شكسبير عام 1601. فيه عزوف عن الفعل الحقيقي للتفاصيل. ينظر: هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا: 9–10.

(*) الملك لير: مسرحية لشكسبير تعبر عن حرية الفرد ونوازع السلطة... تتعملق السلطة ويتعملق الكون إزاء الفرد التفاصيل ينظر الملك لير، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا: 7.



بيت من طابقين رأيت فتاة ترتدي منامة شفيفة بلون الفستق الطازج وقد رجلت شعرها على طريقة مثيرة فوق رأسها.. وفتيات صغيرات شبه عاريات ينظرن بوجل إلى عدد من الأعراب يضربون على الدفوف وأصوات نساء تردد بصوت مؤلم: هذا مقدر يا حبيبي[1].

وإذا كانت الظاهرة الحلمية في القصة بهذا التداخل الشديد بين المرئيات المتخيلة والمحسوسات وبين الحاضر المرتهن والماضي الذي يستشف منه القاص رؤاه سلباً وإيجاباً فأن جليل القيسي يصدمنا باستمرار بمرتكزات الفكرة المطروحة لتتوضح أكثر من خلال فكرة المسيح المُخلص كظاهرة فنية آنية وفلسفية دينية فيها الكثير من الفكرة الجدلية عن وجودنا:

أدخلني الهيكل العظمي إلى غرفة طينية صغيرة فيها نافذة واحدة وسرير خشبي عتيق علية حثية ملونة بطريقة سريالية... كانت الغرفة أكثر كآبة، وبؤساً من تلك الغرفة المظلمة التي تنقلت فيها مع مهيار القادري،... دخل الهيكل العظمي ولدهشتي الشديدة علق لوحة بول غوغان(*) الرائعة التي تحتمل عنوان (من نحن من أين جئنا) وبعد قليل علق خلف السرير فوق رأسي لوحة كثيرة الشبه للفنان نفسه بعنوان (المسيح الأصفر) ركزت بصري في اللوحة كان الوجه الاصفر الحزين يشبه وجوه أناس عضماء عرفتهم وقرأت عنهم...[2].

وتتجلى الرؤية الفلسفية الخاصة هنا من خلال قضايا جدلية مثيرة كالروح والحياة، كهذه الاقتباسات:

التقت مسرحية هاملت.. وقرأت بصوت راعش: ولم لا؟ ما الخوف، انني أثمن حياتي بفلسين.. روحي، فما الذي يستطيع أن يفعل بها وهي خالدة...[3].

أو عبر مقولة مأثورة للفاتح العربي عمرو بن العاص:

أشعر كأن السماء قريبة من الارض وأنا بينها، أتنفس من خرم أبرة[4].

---

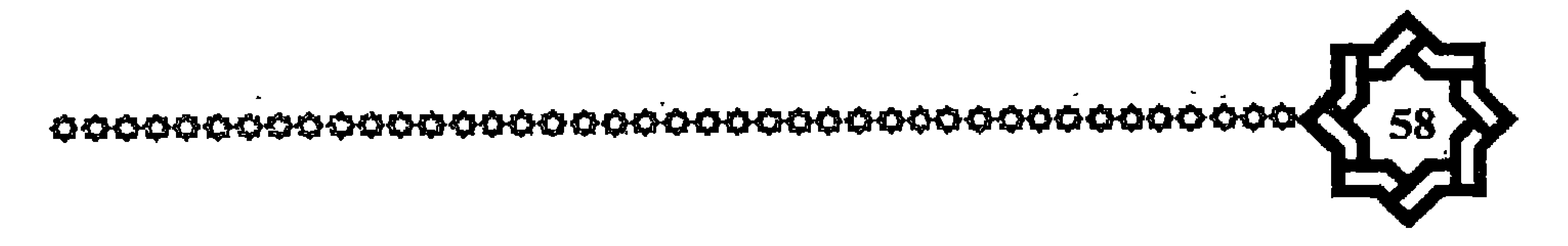
(1) تذكرني مع شوبرت: 114.

(*) بول غوغان: 1848 – 1903 ولد في باريس من أعظم رسامي العصر الحديث منح اهتماما جديدا باللون والأسلوب لذاتها للتفاصيل، ينظر: عباقرة الفن وأعلام مدارس الفن المعاصرة، كريم الشيخ إسماعيل ال كاشف الغطاء: 112.

(2) تذكرني مع شوبرت: 114.

(3) نفسه: 115.

(4) نفسه: 115.



وتتجلى قدرة القاص الفنية أيضا في أيقاف عملية القص الحلمي بشكل متسلسل وتدريجي عبر النهاية المأساوية بالاختناق البطيء في غرفة لا يدخلها الهواء، وبهذا فان فكرة العزل والعزلة تعود مرة أخرى إلى الصدارة، وهي ليست جديدة على القصص لدى جليل القيسي وهي عموماً على نوعين الاول: العزل القهري الاجباري. والآخر العزل الاختياري، فإذا كان الاول عملية تحجيم خارجي مرفوض ولكنه مفروض فان الثاني تحجيم ذاتي مقبول آزاء إرادة داخلية رافضة للبيئة الخارجية وأشكالها ومنتجاتها.

إن ظاهرة الفعل أو الحدث في المكان المحصور المعزول تتكرر في النتاج القصصي عند جليل القيسي بشكل لافت للنظر وهي متوج نفسي، يتوافق والرؤية المرتبطة بالعزلة والخوف الى درجة الرهبة من (الخارج) كمدلول يحمل صفات التكامل لمجهولية الآخر. وفي قصة (ومضات في أقاليم اللاوعي)[1] تظهر سلسلة عمليات المزاوجة بين ماهو رومانسي وواقعي وماهو خيالي عندما يقف البطل في منطقة مهجورة من مدينة كركوك تسمى – جقور محلاسى[*] – بانتظار حبيبته، وبعملية السرد القصصي يغلب على الرواية طابع المباشرة في السرد المشهدي، ليحولنا القاص من قراء الى مستمعين يتحدث اليهم. فقد طبعت أجواء الأثارة والترقب مضمون الحدث الحكائي بجعلها متماسكة وقابلة للأنفتاح المستمر على المفاجآت مما يدفع (القارئ الذي يفتح عينية على موقف مغلف بالاسرار والالغاز يجد نفسه مسوقاً بدافع غريزي الى شق الحجب وهتك الاسرار)[2]:

وذهبت إلى الجهة اليمني من البناية يدفعني فضول لجوج لأعراف معنى هذا التجمع الصامت...[3].

إن جليل القيسي يحدد لنا مسبقا معالم المكان ومقدمات الحدث المموه قبل ان يلج الى الفكرة المركزية المغلفة ظاهرياً بتشكيلات من فخاخ الجذب للقارئ بحيث لا يدعه يرتكز على بؤرة توقع واحدة ليلتقط أنفاسه، وقد أعانته لغته الغنية دلالياً الذي يقارب في لغة التشكيل الشعري، فهو

---

(1) مجلة الأديب المعاصر، العدد 49، سنة 1998: 67.

(*) جقور محلاسى: كلمة تركية بمعنى عميق وهي محلة كائنة في منخفض أمام القلعة في كركوك. للتفاصيل ينظر: أصول أسماء المدن والمواقع العراقية، جمال بابان 1/ 250.

(2) فن القصة، محمد يوسف نجم: 41.

(3) ومضات في أقاليم اللاوعي: 67.



على الرغم من حبه الشديد للتهويل والتخيل السافر في تعليقات حادة ومباشرة فأن لغته تبقى محافظة على ثرائها ووضوحها وشاعريتها(1):

فجأة جاءني صوت غليظ وآمر: من هناك! قف! قف... أقرب

قال: كيف ومتى دخلت؟

- دخلت من الباب الحديدي في الممر..
- من إذن لك بالدخول؟
- لا أحد.. بل لم يكن ثمة من أحد.

.... تعال... تبعته ووجدت نفسي في غرفة واسعة واستطعت من خلال ضوء كامد أن أرى شاشة كبيرة، ومقاعد، وعدة صور لشخصيات تقلمية في العالم ونماذج من الأسلحة القديمة والجديدة... قال:

- أقترب أكثر... أتعرف ماذا تفعل خيبة الأمل؟
- ماذا؟

.... حسناً فعلتَ حين جئتَ... جئتَ تبحث عن الخلاص... إلا تعتقد أنها خطيئة كبيرة أن يعيش الإنسان بارتياب، وخوف؟ هل أنت مستعد؟

- مستعد....
- أقترب خذ هذا المسدس فيه رصاصات... أضيئت الشاشة الكبيرة أمامي... فجأة ظهر رأس موسوليني(*) الأصلع الضخم... وجه هتلر(*) وهو غاضب... ووجه الجنرال غورنغ(*)... وجه نتنياهو(*)... هل أنت مستعد؟

---

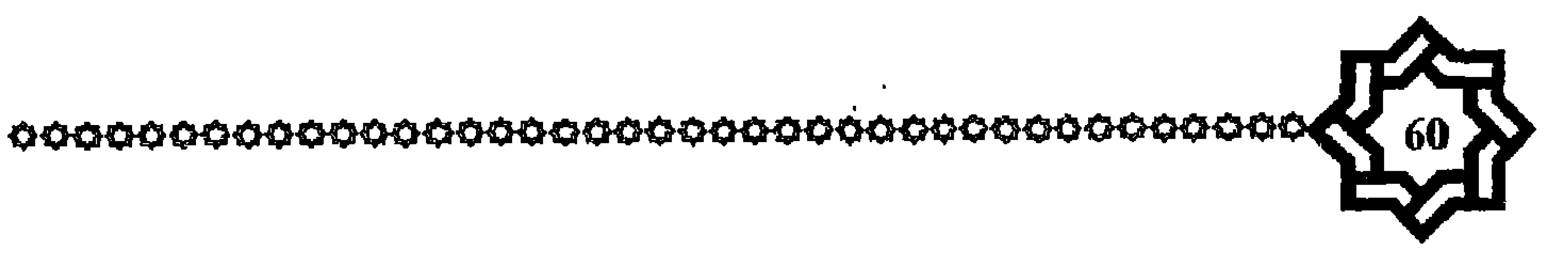
(1) ينظر: القصة القصيرة في العراق 67-73: 157.

(*) موسوليني، بينتو (1883-1945) رأى أن فكرة التوسع والحرب هي القانون المناسب للحياة، فأسس المذهب الفاشي كحركة عنصرية، عن: دراسات في فلسفة التاريخ، هاشم الملاح - إبراهيم خليل: 115.

(*) هتلر، أدولف (1998 – 1945) ولد في النمسا، نصب زعيما للرايخ الثالث الألماني عن موسوعة التاريخ الحديث، الآن بالمر 1/ 366.

(*) غورنغ، هيرمان (1893- 1948) قائد نازي وطيار عسكري من الطراز الأول خلال الحرب العالمية الأولى والثانية: عن موسوعة التاريخ الحديث 1/ 68.

(*) نتنياهو: رئيس وزراء صهيوني تميز بميله إلى الإرهاب والغطرسة



- مستعد لماذا؟
- عندما تسمع مني كلمة – أطلق – النار على الوجه الذي يظهر فوق الشاشة[1].

فجليل القيسي في عملية السرد يسعى إلى نوع من الاقتعال الحكائي الذي يشبه التفاعلات بين المواد المختلفة داخل مختبر العقل (الوعي – اللاوعي) وذلك بإدخال العناصر المتكونة من البيئة كمدلول والفكرة المؤدلجة بالمُثل الأخلاقية والنفسية والسياسية المنطلقة من المحيط المباشر والبعد الكوني معا ، ومن ثم توزيع الأدوار على الممثلين (أبطاله القصصيين) فهو في هذا المختبر مخرج على صعيد هذا التوزيع وبالتالي يؤدي هذا إلى تسخير مثل هذه الحوادث المركبة من أجل الوصول إلى النتاج المشترك بعد امتزاج كل هذه العناصر، والقاص في اختياره، لأبطاله التاريخيين السابقين والمعاصرين يسعى الى عملية محاكمة كبرى لممثلي الشر والخراب.

إن هذه المقاربات بين الماضي المؤلم والحاضر المرهون لها دلالتها حيث الأزمات التي تعتصر واقع الحياة اليومية للإنسان في العالم، لأن عالم القاص الذي يفضله (هو العالم الرائف الشفاف الجميل الخالي من الرعب والفزع والعالم المليء بالأعراس والذي يكون فيه الإنسان القيمة الأكثر عظمة)[2]. فهو في هذه القصة يعبر بصورة غير مباشرة عن إحباط داخلي كبير تجاه محور القهر والعجز وبدلاً من أن يدفعه إلى اليأس والقنوط [*] نجده يسعى إلى تفريغ تلك الآمال الكبيرة المكبوتة على شكل نتاج قصصي.

ويتجه القاص إلى الواقع المحلي المباشر ليجد فيه مقاربة أخرى من رؤاه تمثل ذلك في قصة (تلال الملح)[3] التي لها جذورها الحقيقية الواقعية ، فالصورة المتخيلة المؤلمة والواقع المليء بالاستغلال للجهد الإنساني، حيث سيادة القهر والمعاناة الشديدة الواقعة على الطبقات المسحوقة في المجتمع بطلها(علي بن محمد) صاحب الزنج في البصرة الذي أعلن ثورته بسبب عمق الهوة الفاصلة بين الناس.

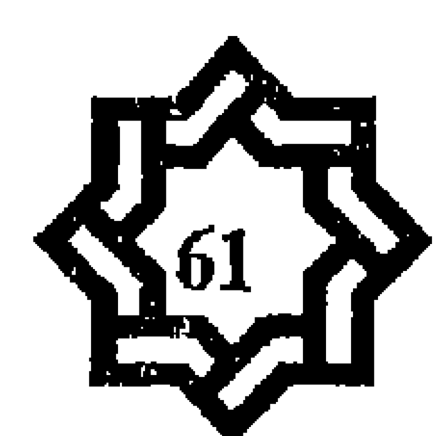
---

(1) ومضات في أقاليم اللاوعي: 68.

(2) حوار مع قاص، مجلة الثقافة: 123.

(*) اليأس والقنوط/ غياب الأمل/ ويظهر في الاضطرابات القصامية، وسببه الإحساس بالاغتراب وثنائية الشاعر ينظر/ موسوعة لم النفس والتحليل النفسي: 1/ 212.

(3) مجموعة زليخة البعد يقترب: 169.



يصف القاص الواقع بصوت الراوي المحايد وهو قلما يلجأ إليه في أعماله وربما ليعطي المادة الحديثة المصورة صفة الحيادية في التعليق بعد (التوطئة للخبر والتمهيد الذي يبني عليه)[1]:

كان حزننا إلى درجة جاهد إلا يذهب لرؤية المستنقعات، والمسطحات المائية، والأراضي الملحية، وأجساد الغلمان السود... رأي الزنوج مثل مئات الجزر السوداء منتشرين فوق الأرض المكسوة بالملح اللاهث البياض. كان الزنوج يتحركون مثل نمال ضخمة بآلية غريبة... وللحظات تأمل الأصابع في خياله، وركع لا إراديا عند الزنجي، وأرسل نظرة طويلة إلى عينيه السوداوين، ووجهه المعروق... شد علي بن محمد عندما رأى الزنجي يرتعب ويقول:

صدقني لم أتوقف عن الحركة. أقسم كنت أعمل. دمع عينا علي بن محمد، ومد يده ومسح العرق من وجه الزنجي... أخرج خنجره، وسلم مقبضه لأصابع الزنجي[2].

فصوت الراوي المحايد الذي يطغى على كل الأصوات في القصة يضعنا وجها لوجهه على نحو صارخ أمام التناقضات والصراعات الدرامية(*) عبر اهتمام القاص الواضح بالجزئيات المشكلة للحدث الحكائي من لون وحركة لتنتج تصعيداً تراجيدياً عندما بات اللون (الأبيض) رمزاً قهرياً للخوف والألم والإرهاق أو القسر(*)، أما الأسوَد فأنه بات رمزا مُستلَبا أو معادلاً غير مباشر للإنسان المستَغَل، فيما باتت الأجساد القوية واقعة تحت رحمة الفعل المقابل المستغل. ففي هذه القصة تبرز الطاقات الشعورية الداخلية للفرد (البطل القصصي) نفسياً وهي عقدة الشعور بالذنب(*) لدى البطل علي بن محمد (صاحب الزنج) كنتيجة مباشرة لإحساسه القوي بعمق الخطر والألم من الشعور المرضي بالتفوق العرقي العنصري، فإذا كانت صورة العبيد السود تتقزم

---

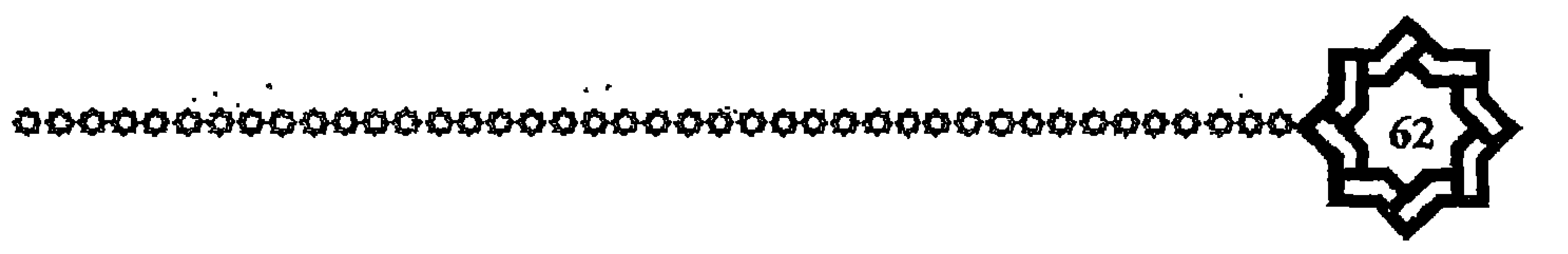
(1) فن القصة، احمد أبو سعد: 116.

(2) تلال الملح: 169 — 170.

(*) الصراع الدرامي: شكل جمالي خاص للتعبير عن التناقضات التي في حياة الناس، وهو شكل يعرض فيه، من خلال الفن الصدام الحاد للأفعال والآراء والآمال والعواطف المتصارعة ينظر: الموسوعة الفلسفية: 273.

(*) القهر أو القسر: السلوك القهري أو السلوك المتكرر النمطي الذي يمارسه الفرد ضد إرادته. والذي يوفق به بين رغباته اللاشعورية والعدوانية ومتطلبات الواقع. ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 1/ 49.

(*) عقدة الذنب: نتيجة للصراع بين الأنا الأعلى والرغبات المكتوبة. ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 1/ 154.



بشدة بحيث تغدو أشياء ليس إلا فأن القاص يضخم الصورة المقابلة المتمثلة (بالأعراب)(*) فهي ليست رحيمة عطوفة إنسانية، بل مستغلة قاسية، يحركه في الوقت ذاته إحساس ورؤية داخليين من نقد الإكراه والجبر والاستعباد بشتى أشكالها:

- يا أنت (كذا)... ماذا تفعل مع العبيد؟
- منظرهم جميل وهم يعملون
- ابتعد عن هذه الحشرات... من أنت؟
- إنسان
- لا يليق بأعرابي أن يحشر نفسه بينهم...

وظهر بامتداد الأرض فرسان يهشون الزنوج مثل الخرفان. وقف علي بن محمد في مكان قصي وراقب الزنوج وهم يتسلمون قليلا من (السوق) ويسقطون على الأرض مثل الجثث وأفواههم تلوك السويق... سأل علي بن محمد أحدهم:

- هل تشبع بهذا؟
- إجابة الزنجي وهو يحاول ازدراد اللقمة الجافة:
- سيدي أننا نسمع بالشبع سماعاً من أفواه الناس فقط
- أختض علي بن محمد لكلمات الرجل، ودمعت عيناه وركع قبالة الزنجي وأخرج خنجراً آخر
- وسلم مقبضه لأصابع يده الفارغة... (1)

فالقيسي يجعل القارئ يسعى منذ البدء لفهم الرؤية المطروحة وبذلك تكون عملية التلقي عند القارئ محكومة بمقدار المعلومات التي يقدمها الراوي للقارئ والكيفية المقدمة، فكلما برز دور الراوي في عملية القص تراجع دور القارئ في عملية التلقي، وكلما ضعف دور الراوي تقدم دور القارئ وازدادت مشاركته في العملية الإبداعية(2)، فهو يجعل من مسألة القضاء على حيادية القارئ دورا مركزياً في عدد هام من أعماله القصصية:

(*) المزيد عن مدلول المصطلح مراجع –الأعراب في النقوش العربية الجنوبية –د. خالد العسلي، مجلة آفاق عربية، العدد 12 / آب 1976.

(1) تلال الملح: 170– 171– 172.

(2) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 171.



رأى نفس الرجل فوق الحصان يسوط احد الغلمان بقوة أقترب منه... ترجل الرجل، وانهال بعنف أكثر على ظهر الغلام... قال للرجل:

- اتقوا الله في الضعيفين المملوك والمرأة
- لوى الرجل فمه بسخرية، وقال:
- هؤلاء الكلاب يحبون الضرب

.... بعد تجوال طويل هَرَّب على بن محمد الخناجر إلى الغلمان، وبعد أسبوع أمرهم بنحر الرجل فوق الحصان، وبقية الفرسان... وفي اليوم التالي لنحرهم خلت الأراضي البلورية والمستنقعات، والمسطحات المائية من البشر ودخل علي بن أبي المهبلي على علي بن محمد يريد أن يباغته بخبر مفرح:

- ألف غلام تبعك في يوم واحد.

لم يحر علي بن محمد جواباً، وقال بعد صمت طويل وبوجه غاضب:

- طالما أنهم طوال حياتهم سمعوا بالشبع من أفواه الناس فقط، فاضرب العدد في عشرين بعد أيام[1].

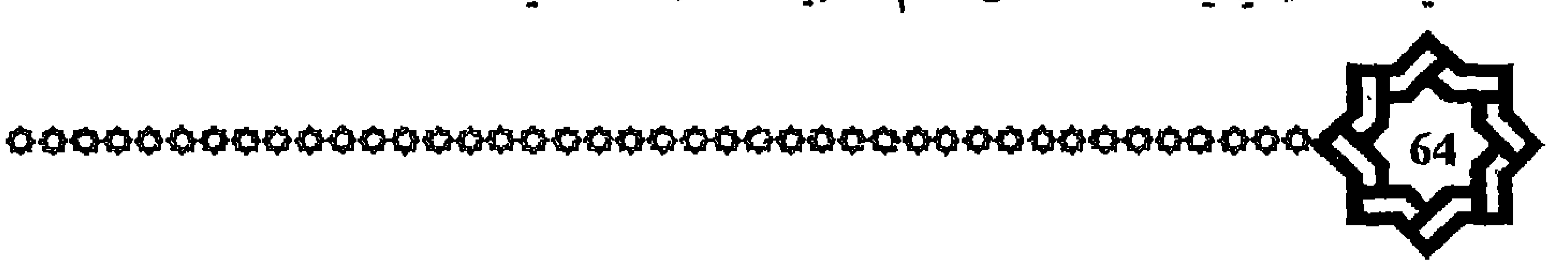
لقد خضعت عملية القص في قصة (تلال الملح) إلى عنصرين مهمين الأول: (البيئة) عندما غدت المستنقعات الملحية في البصرة جزءاً مباشراً في هذه العملية، وكما قال د. عبد المحسن النفور: (البيئة هي المهاد المادي والمعنوي للشخصيات التي يكشف عن طريقها العوامل المتحكمة في سلوكها، ثم لا تلبث البيئة أن تنتفض وتتحرك وبحركتها يتحرك الأبطال متفاعلين مع الأحداث يتأثرون بها ويؤثرون فيها)[2].

الثاني: الرمز القصصي المحمل بالدلالات والمعاني ولا سيما الخنجر (أداة الثورة)، هذه الأداة الصغيرة التي تتضخم وتتبلور لتغدو في النهاية وسيلة لتحقيق الرفض والتمرد، فالقاص من خلال هذين العنصرين لم يفاجئنا كثيراً في معالجة استِلاب الإنسان بقدر ما أجتذب وعينا بالرموز والإيحاءات، وهنا كان أدارة القصة كلها حول المعنى والفكرة الموظفتين لمعالجة التشوهات الاجتماعية والاقتصادية.

---

(1) تلال الملح: 173 — 174.

(2) الذاتي والأسطوري في مملكة...، قيس كاظم الجنابي، مجلة الموقف الثقافي العدد 23 سنة 1999: 73.

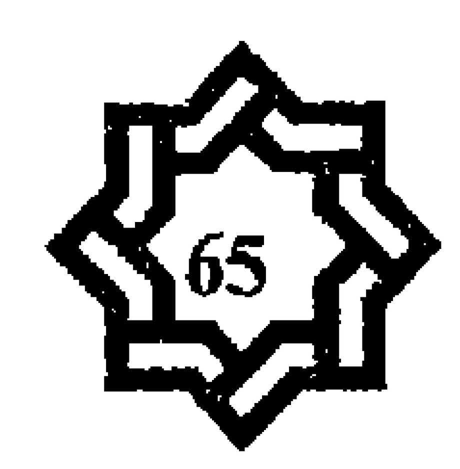


مما تقدم نتوصل إلى مجموعة من العلاقات التكوينية الرؤيوية المتشابكة التي تشغل بال القاص جليل القيسي والمترجمة على الصعيد القصصي وهي:

- **أولاً:** إن مدلول الحرب في حالة أتساع مستمر، فهو قد يكون حرباً انهزامية مدمرة تظهر البطولة فيها من خلال رفض الواقع ونتائجها المترتبة، والسعي إلى حرب حدودية فدائية بديلة كما رأينا في قصة (الطيور المهاجرة غربا.. تأخرت) أو انتصاراً من خلال رفض سلب الحرية الفردية والإرادة بواسطة فعل (الانتحار) عندما رأى البطل أنه نوع من الحركة ورفض الإجبار والقهر كما في قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125)، أما في قصة (زليخة البعد يقترب) فقد كان الانتصار متكافئاً بين الفدائيين الأسيرين والجماهير البطلة. إلا أن مساحة مدلول الحرب تأخذا أبعاداً مضافة جديدة عندما يُحتم الصراع بين البطل المثقف وقوى الجهل كما في قصة (تذكرني مع شويرت) أو بين البطل ومجموعة من طغاة العالم في (ومضات في أقاليم اللاوعي) أو البطل العائد من غربته ليجد كل شيء في بلاده قد تغير وأُستلب في (أيام مثقوبة)، بينما يكون هذا البطل رمزا ثوريا على الاستغلال في (تلال الملح)، أو الإنسان المقذوف في مكان غريب وقاسي ومعادي من قبل قوى مجهولة كما في (صهيل المارة حول العالم).
- **ثانيا:** تشكل هذه القصص نسيجاً واحداً يغلب عليها صفة الملحمية في الصراع حيث تشبه القصص العالمية الكبرى التي تحكي المآسي البشرية لذلك نجد كل قصة منها على علاقة جدلية بالأخرى، وهي ترتكز على التناقض الصارخ بين ذات البطل وتوجهاته والواقع المحيط به، حيث تظهر الشخصيات بطولية غير مهادنة تنتظر وتهدأ قليلا منطلقة متحفزة في أغلب الأحيان. لذلك نرى هؤلاء الأبطال يقودهم بناؤهم الفكري والنفسي إلى المواجهة. وبهذا تتشكل رؤية القاص فأبطاله لم يختاروا قدرهم بل وجدوا أنفسهم في حلبة الصراع، فالحرب السبيل الوحيد للمواجه والدفاع عن النفس.

ثانيا: الموت

يحتل الموت ركنا مهماً في قصص جليل القيسي فضلا عن أنه يشغل حيزا واسعاً للنهايات القصصية، فهو خاضع لإرادة خارجية لا تكون منكشفة في الغالب يقابلها إصرار أبدي على المقاومة والتصعيد عند الإبطال، هؤلاء الذين يظهرون على مسرح قصصه، إن الموت لا يأتي كحدث طبيعي بل يتدرج الفعل التصعيدي إلى أن تتكامل الأحداث وتنضج، وبذلك تكون



نتيجة مؤكدة آن أوانها ، ويغلف القاص الموت بالكثير من الأغلفة الرمزية والتوهيمية حيث الموت السهل والطبيعي أمر نادر الحدوث في القصص.

وعلى الرغم من أن الموت حالة يغلب عليها التشاؤم قد يتلذذ به الإبطال أحياناً وينقادون إليه، إلا أنه ذو مغزى هام عند القاص عندما يؤدي إلى انكشاف الأبطال أمام القوى المقابلة التي قد لا تقتلهم بأيديها مباشرة أو بآلة معينة بل قد يكون ناتجاً عن فعل أعداء أقل دموية ، وهنا يظهر الموت كرؤية تختطف الأبطال وتسلب أرادتهم.

إن ظاهرة الموت عند جليل القيسي تحمل الكثير من المعاني الفكرية المتشابكة ، فهي نتاج عدة تأثيرات تقف في مقدمتها الأعمال القصصية العالمية وخاصة للكاتب التشكي (كافكا)، وقد أوضح القاص ذلك بقوله (تأثرت بكافكا كثيرا عندما قرأت له وجدتني التقي وإياه بمعمق شديد في الرواية للحياة والأفكار والمعاناة والعذاب والحساسية)[1].

ولذلك جاءت الصراعات القصصية (برفع هذا الواقع إلى مرتبة الأسطورة ظاهرياً عبر التغريب والفنتازيا وهو هنا يهدف بلا شك إلى الكشف عن حدة الصراع الاجتماعي ولا معقولية العالم الخارجي، وبطش القوى الغامضة التي تهدد عالم الإنسان)[2]، ونواجه ذلك في العديد من القصص منها قصة (الشوارع الأخرى أيضاً)[3] حيث الأجواء الكابوسية المرعبة من أطفال ممزقو الأشلاء وكبار مذعورون مع ظهور راوي الحدث صوتاً متفرداً وكلي العلم فهو (يقوم بدور أساسي في تنظيم الخطاب وتأطيره، وصوته هو الصوت المهيمن. ولا يكون الحكي إلا حيث يوجد الراوي)[4].

أن ترى طفلا يرتطم رأسه بإسفلت ويتلوى كالذبيح، أو امرآة شابة تقع وتحتضن الإسفلت... كانت الأزقة الضيقة مفروشة بالأجساد،... غير أنها ظلت متراكمة بعضها على بعض، تهرع عليها الدجاجات وتنقر بلذة سخيفة في المقل والشفاه والأرجل...[5].

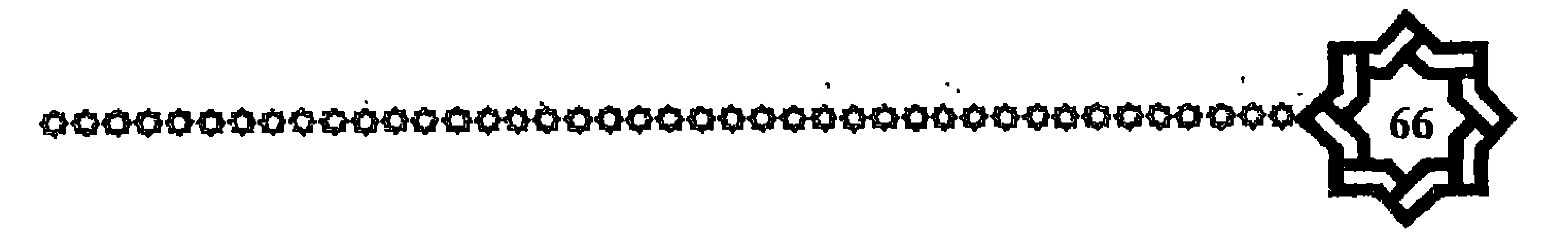
(1) مقابلة خاصة مع القاص أجراها الباحث في داره بتاريخ 22/ 10/ 1999.

(2) قصص عراقية معاصرة، ياسين النصير 33.

(3) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 9.

(4) الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 79.

(5) الشوارع الأخرى أيضا: 9.



إن القاص لا يكشف بسهولة عن كينونة الخطر المحدق بالبشر فهو يبث بسيل جارف من الفعل المدمر وهو منهج خاص يسلكه للدخول في صميم الإشكالية التي تثير قلقه الوجود البشري برمته، أنه ثمن الرخاء والارتخاء الذي يجب أن يدفعه الإنسان في يوم ما في إشارة ضمنية إلى حرب نووية متخيلة. فهو يسعى إلى دفع سلسلة الأحداث إلى أقصى درجات عنفها مع تمسك واضح بالإبهام وبجهولية مصدرها وتركها لاستنتاجات المتلقي.

كانت المدينة تتقلص كرئة مسلولة، وكان أيدي خرافية تعمل على تشذيبها، الشوارع تصغر... والجدران تنحرف برفق، والحدائق العامة تجف بسرعة... كنا نسمع أن جميع البيوت في القطاع الفلاني من المدينة تحولت إلى لون رماد السيجارة... بينما تحولت جدران جميع البيوت في القطاع الآخر إلى لون أصفر.

سمعنا أن جميع سكان القطاع الرمادي تحولوا إلى مخلوقات طويلة جداً ونحيفة... بينما تحول طوال أهالي القطاع الأصفر إلى مخلوقات قصيرة كأنهم خرجوا من تحت مكابس هائلة... [1]

فإذا كان الوجود الانطولوجي(*) واقعاً تحت تهديد صنعه الإنسان نتيجة إسرافه في استخدام العلم فان القاص يقدم رؤية قصصية تجريبية سوف تتكرر في العديد من القصص من خلال العمل على وضع العلوم التطبيقية تحت مجهره الأيديولوجي لصالح الفن القصصي فينتج عملاً ذا طابع مميز:

وامسكني احدهم بيده الطويلة ورفعني عالياً وبصق في وجهي نبرات من الأصوات المتقطعة وهزني مرات عديدة، وأعادني إلى مكاني بغضب... وتصورت أن هذه المعاملة غير متكافئة هي أبشع أهانة وجهت إلى طيلة حياتي... واسترسلت رغماً عني، في بكاء حار صامت ضارباً جبيني بالجدار ومردداً: - هل أصمت؟ نعم؟ ما دمت لا استطيع أن أقول ما أريد. لكني كنت أجد في الصمت أهانة كبيرة[2].

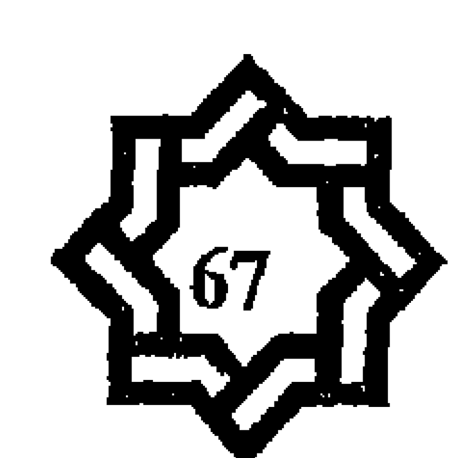
فالحدث المأساوي الذي وقع في الزمن الماضي كصيغة سردية للقصص يمثل رسالة من (ناج) من الواقع الرهيب إلى المستقبل، وكما يقول الكاتب صدقي إسماعيل (إن إعفاء الإرادة

---

(1) الشوارع الأخرى:11.

(*) الانطولوجيا: (الميتافيزيقيا العامة) البحث في كيان الشيء كموجود مستقل، دراسة الكائن في ذاته. للتفاصيل ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 66.

(2) الشوارع الأخرى أيضا: 13-14.



الإنسانية من كل التزام... لا تحررها من التمزق الدفين الذي يمثله شعور الجميع بأنهم ضحايا بغير ذنب أو جريرة إلا أنهم غير قادرين إلا على الرفض والانهزام...)[1].

وفي قصة (إن عروقي تتحول ألان إلى لون البنفسج)[2]، تبدأ القوى الخفية بمطاردة البطل (صادق) خارجةً من مرآة بغرفته لتبدأ في ضربه بشكل مبرح:

في الليلة الخامسة، ودون أن يعرف صادق لماذا دفعه الفضول للذهاب إلى شقته خرج الرجل من المرآة وجر خلفه صليباً كبيراً، ووضع بهدوء مسامير طويلة فوق منضدة صغيرة قرب سرير صادق، ومطرقة ثقيلة وخُير بين أن يُدخله في الثلاجة ليموت، أو ليصلبه مثل المسيح، قال صادق:

لكن لماذا؟

- كل شيء مقبول إلا الاستفسار
- لكن!؟
- أنك غير مفهوم بالنسبة لنا... أمنحك فرصة الاختيار حتى الليلة المقبلة[3].

وقد حاول القاص بقوة أخفاء نمط وأشكال تلك القوى الغريبة القاهرة لكي يعطي الفرصة لعقل المتلقي لاستقطاب تلك الرموز والقوى في سعي واضح لكشف الحالة النفسية التي تجتاح البطل وتعتصره لتقتله، في سعي القاص المتميز بفنه أن يجد (قوة اقناعية خفية في مهارته في الاختيار، فقد يعطي لروايته شكلا معيناً من أجل أن يجعل القارئ مدركا لتوقعاته...)[4].

قال في نفسه: سأطلب إليه أن يصلبني مثل المسيح وأحاول أن أستغفله لا ضربه بالمطرقة: سألها: أيهما أهون الموت مصلوباً أم داخل الثلاجة؟[5].

إن حرية الاختيار الذي يتساءل عنها (صادق) لا تضمن البقاء فهي طريق للموت البشع: أستفسر (صادق) فيما إذا كانت لديه طريقة ثالثة لقتله. قال الرجل أوه كثيرة ومتنوعة مد صادق يده وأختطف المطرقة وهجم على الرجل بجنون. قفز الرجل في الغرفة. استنجد الرجل

---

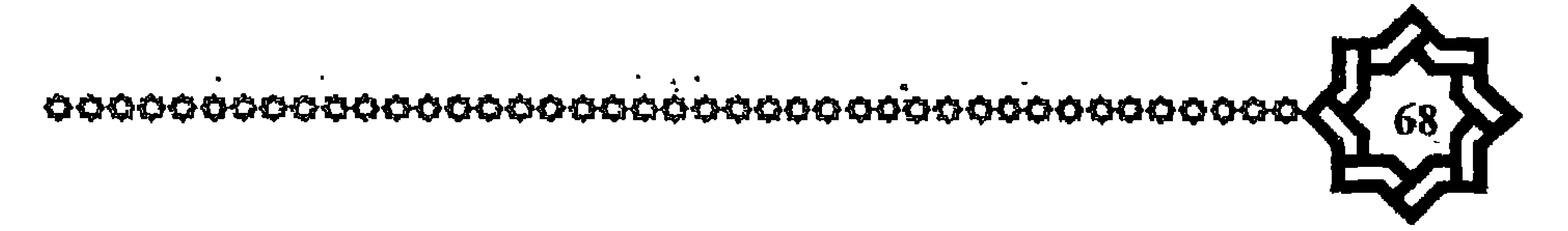
(1) المتمي، غالي شكري: 90.

(2) مجموعة زليخة البعد يقترب: 14.

(3) أن عروقي تتحول ألان إلى لون البنفسج: 15.

(4) فن الإقناع، لارس هارتغايت: 174.

(5) إن عروقي تتحول ألان إلى لون البنفسج: 21.



بصوت مثل الوصوصة خرج ثلة من الرجال من المرآة وهجموا على (صادق). كانوا جميعا يشبهون الرجل...وقال:

- اقتلني بسرعة التمييز مستحيل... كلكم... انغرس المسار الأول حتى نهايته في كف صادق... وبعملية ميكانيكية أدخلوه في الثلاجة، وأغلقوا عليه الباب صرخ من داخل الصندوق البارد المظلم، جبناء... جبناء... قليلون هم أولئك الذين يصدقون أن مثل هذه الأشياء تحدث في عالم اهتز كل ما فيه. وأضاف بحزن... لكن لماذا يبدو كل شيء على ما يرام بالنسبة للكثيرين... حرك يده اليمنى كانت ميتة. راحت تتنمل برفق... قال في نفسه، أن عروقي تتحول الآن إلى لون البنفسج. وفي جو الثلاجة المظلم البارد جدا، أدرك بكثير من الحزن معنى أن يموت الإنسان لوحده... وغمغم بصوت ثلجي إن الحاجة إلى العدالة تأكلني، ونام إلى الأبد[1].

إن العزلة الدموية المواجهة للبطل وسيلة قهرية تؤدي بالمصير الإنساني بعد أن تنحسر عنه حرية الاختيار الحقيقية بين الموت برداً أو صلباً، لان ترك المصير الإنساني يواجه بهذه القسوة عمل جبان لدى القاص.

إن مثل هذا التناول ليس (نتيجة لسادية الكاتب ورغبته في الانتقام من بني البشر وفي تعذيبهم، تنفيساً عن آلامه الخاصة المكبوتة)[2] لأن تشعب رؤى القاص وشفافية الآمال ورومانسيتها والتوقعات واصطدامها في النهاية بالحالة العيانية تؤدي إلى أثارة ما هو خاف ومجهول في هذا الواقع لان (الأشياء تتكشف للفنان العظيم بأسرع مما تتكشف للعالم، وفي وقت مبكر)[3]، كما أن أشارة القاص إلى الألوان لها مغزاها في عملية يقول عنها الكاتب الفرنسي روجيه غارودي (إن المحدثين قد حرروا اللون، فاللون الأحمر الصافي والأزرق أو الأخضر يعتبر ألان -واقعا في حد ذاته -وهذا يتيح الفرصة لمولد الفن التجريدي)[4]، لذلك اهتم القاص بالألوان كثيرا في قصصه وعناوينها.

---

(1) إن عروقي تتحول ألان إلى لون البنفسج: 23-24.

(2) فن القصة، محمد يوسف نجم: 126.

(3) رؤية دستويفسكي للعالم: 94.

(4) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 119.



ويظل الموت مطارداً للأبطال في قصص أخرى ففي قصة (سفرة الجسد الأخير)[1]، يهدد الموت البطيء أبطال القصة، عندما يكون نتيجة لنقص الأوكسجين بعد دفن أبطال القصة وهم أحياء:

أنها لحقيقة دامية أن يعرف الإنسان وبوعي، أنه سيضاجع الموت...

- من أجل قليل من الأوكسجين.
- حقا ما أسخف أن يموت الإنسان من أجل قليل من الأوكسجين [2].

وإذا كانت فكرة الموت تأتي بهذه القسرية القاسية فان التساؤل القاص الفلسفي يتمحور عن الحياة ووجودنا فيها وكوننا ضحايا لأشياء تافهة، فإذا كان الإنسان عند الوجوديين (ليس بشيء ووجوده نفسه هو عبث، أي مجرد من كل معنى، فالإنسان يوجد قبل أن يتحقق)[3]، فان هذا الوجود عند القيسي يتسم بطابع القسوة ولكنها ليست خالية من الأمل والبحث عن الخلاص وهذا ما يشكل هاجساً في ذات القاص، كما أن القيسي في قصصه الأخرى عن الموت يستعين بالوسائل التكنيكية الحديثة من تجريدية وتجريبية ، وهو يسعى إلى نتاج أعمال قصصية جديدة تحمل طابع الاستبطان الداخلي عبر أسلوب تداعي الأفكار أو تيار الوعي مع بقاء عنصر المأساة واضحاً فيها وهو ما يبدو في قصة (في زورق واحد)، حيث حالة القلق الشديد بسبب تداعيات الواقع السياسي والاجتماعي والنفسي تجاه المثقف العراقي نتيجة لفشل ثورة 1958 في تحقيق أمال الشعب العراقي، وقد أفاد القاص من (تيار الوعي في عملية الربط بين الفواصل المأساوية للحياة والكشف عن العمق النفسي للشخصية وعن الشمول الاجتماعي للحدث)[4].

إن هذه القصة هي نموذج لقصة الأفكار الداخلية للنفس الإنسانية المعذبة، فجاءت على شكل هواجس داخلية وأفكار موزعة بين الشخصيات القصصية والموجهة نحو بطل القصة (سعيد) أولا وذواتهم ثانيا:

---

(1) مجموعة زليخة البعد يقترب: 100.

(2) سفرة الجسر الأخير: 100.

(3) المعجم الأدبي: 290.

(4) القصة القصيرة في العراق/ 67- 73: 14.

سميرة: لأول مرة بعد سنة من غياب أخي سعيد طلبت إلي والدتي أن افتح باب غرفته لا تخلص من النفايات... كنت أراها كما لو تتخيل ابنها الذي هجرنا دفعة واحدة، بصمت، ودونما سبب[1].

فالقاص بمحاولة الوصول إلى شخصية (سعيد) من خلال خواطر شقيقته (سميرة) يقدم تفسيرا لظاهرة المثقف في مجتمع مُحطَم وهو يعبر عن فهم متطور للفن الذي هو (تفسير للحياة واكتناه لإسرارها، فمعنى ذلك أن الفن المبدع، هو الذي يوفق إلى استبطان خوافي النفس الإنسانية، عنصر الحياة الأول وإبرازها والتعبير بقوة وصدق)[2]. وصوت الراوي (سميرة) نافذة نطل من خلالها على الأحداث وتطورها مع عدم إغفال القاص للأصوات الأخرى (الأب – سعيد) التي جاءتنا على شكل خواطر داخلية عبر تصوير القاص لردود أفعالها الداخلية والخارجية:

الأب: في الدائرة لا أحد يعرف أن أبني اختفى... ما زلت في حيرة من غياب هذا الابن البار، الصامت، الهادئ، الواقعي النظرة، والفهم لكل شيء... منذ غيابه قبل سنة حولني هذا الإنسان أمام زوجتي وابنتي إلى اكبر كذاب...[3].

لقد جاءت عملية السرد القصصي لدى القاص في هذه القصة بمباشرة ووضوح في التعبير وانسيابية للأفكار وباستخدامه للزمن الماضي الذي يتحول في السرد القصصي إلى الآنية، حيث (غالبا ما يعزز الراوي هذا الاعتقاد لدى القارئ باستخدام ألفاظ تؤكد أن الأحداث تقع في الحاضر)[4]، كما أن استخدام القاص لضمير المتكلم كان قريباً من ذات الشخصية المحورية سعيد بتوظيف هذا الضمير ليقص عن (الآخر) أي عن (سعيد) وبهذا تمكن القاص من وضع (الأنا والآخر) في إطار خدمة الحدث والحكي القصصي المتمركز في قضية غياب (سعيد):

خواطر سعيد:

19 السبت: ما معنى السعادة؟ ولم هذه المحاولات المختلفة في تفسيرها...

---

(1) في زورق واحد: 53.

(2) فن القصة، محمد يوسف نجم: 136.

(3) في زورق واحد: 54.

(4) البناء الفني في رواية العربية في العراق: 62.



10 الأحد: أتصور أن أجمل حياة تتميز بقدر من المعاناة، ترى كم يكون حجم المعاناة في حياة فقيرة، ومجتمع منافق..

14 الثلاثاء: إن الإنسان الذي ينقصه روح المرح ينبغي أن يعامل باحتقار... [1]

فالقاص عندما يستعين بأسلوب الخواطر بكشف عن نمط الشخصية المحورية المختفية مرئياً والحاضرة جدليةً ومغزاها واتجاهها بإشارات موجزة على شكل موجات واطئة الصدمة ليمهد للحدث المركزي الواقع في الماضي والذي سيعُلم في المستقبل:

سميرة: الهي لم الوهم قوي الفعل...ما أصعب أن يرتاب المرء دائما.. أجل لان الارتياب الطويل يزلزل الإنسان، والدتي اقتنعت، واسترجعت بشاشتها ونشاطها وحتى شهيتها... أما والدي فيعيش ارتيابه الصعب بصمت... انطلقت أبحث عن (سعيد) بعناد... وفي السنة الثانية لغيابه عرفت أنه مات أثناء التعذيب كثوري أصيل في أحد السجون. والدي ما زال يأتينا بين الحين وآخر بالرسائل.. والدتي تذبل تارة، وتنتعش تارة... والحقيقة معي وحدي فقط[2].

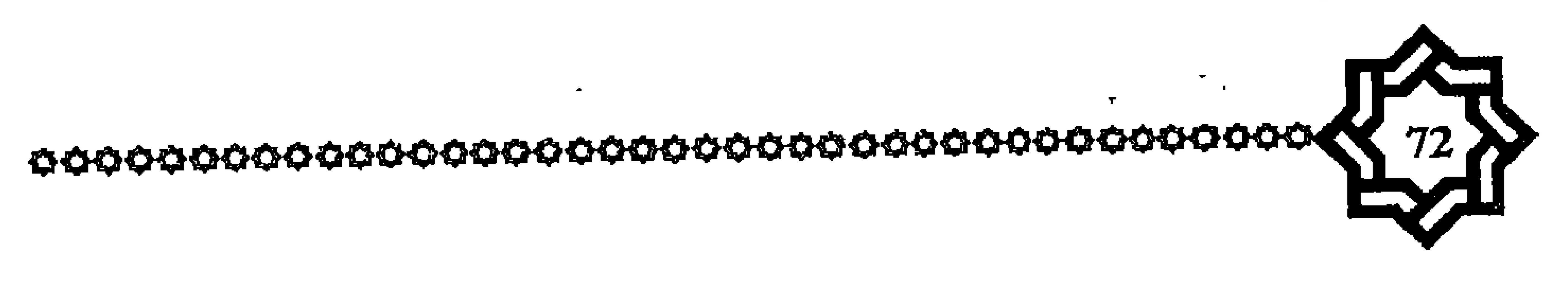
أما في قصة (غرفة سوسن الحبيبة)[3] فان القهر الاقتصادي هو محور المعاناة الإنسانية، فعندما يجتمع الفقر والجهل والعواطف الحالمة في بيئة واحدة، وهي بمجموعها من (القوى والعوامل الثابتة والطارئة التي تحيط بالفرد وتؤثر في تصرفاته في الحياة وتوجهها معينة)[4] ينشأ نمط من الأوضاع الأسرية والاجتماعية العامة قوامها المعاناة المستمرة:

كان والدي عاملا، وظل كذلك إلى أن أحيل إلى المعاش عام 1950 وهو يبلغ السبعين من عمره... لم يكن يمتلك سوى جسده الضخم، وطاقاته، وحيويته، لم أرى أنسانا في سذاجته، وطيبته... وكان مجرد كرة بيد والدتي تلعب به كيفما تشاء... كان كل طموحه هو أن يرضيها، بل عمل المستحيل من أجلها، ومن اجلنا نحن الصغار الذي كان الجوع يطحننا دائما[5].

لقد شغلت قضية الفقر مساحة هامة من تفكير القاص فكانت شخصياته تتخذ أحد المسلكين من ردود الأفعال، الأول: الرد القوي المتمرد على الإفقار المتعمد والأخر: الرضوخ

---

(1) في زورق واحد: 59.
(2) نفسه: 63-64.
(3) مجموعة في زورق واحد: 73.
(4) فن القصة، محمد يوسف نجم: 22.
(5) غرفة سوسن الحبيبة: 75.



للواقع المرهون، وقد استمد القاص مرجعيته من خلفية معاناة حياتية عاشها في طفولته وأيام حياته الأخرى مما جعله قريباً من نبض أبطاله وبيئاتهم وتفكيرهم، ولهذا فان الفقر لدى القيسي معادل قوي للموت:

كنا نملك غرفة لا بأس بها على مبعدة أمتار من الباب الرئيسي نؤجرها باستمرار بدينارين أو بدينارين ونصف شهرياً... ونحن في ذروة أزمتنا المالية، نزلت أسرة تتكون من زوج وزوجة في الغرفة... كانت الزوجة جميلة، رقيقة... والزوج إنسان عذب الطبع.. كان زوجته تلاطفني... وتحضني حناناً غريباً... بل ولأول مرة، وفي سن الثالثة عشرة عرفت حنان المرأة...[1]

إن اعتماد القاص على أسلوب تيار الوعي يبين حاجته المستمرة إلى استبطان دواخل شخصياته فضلا عن ارتباط الحدث وبيئته بدخيلة الراوي المشارك عن طريق السرد التقليدي لرواية حدث ما أو مجموعة أحداث متشابكة ومترابطة وقعت في فترة زمنية ماضية فكان أن استعان بالارتداد إلى تلك الفترة أو ما يسمى بـ flash back في العودة إلى زمن ماضٍ بالتناظر مع أسلوب المنولوج الداخلي، كما كانت فكرة البديل المعنوي بارزة لشخصية الراوي التي تعاني من عقدة الشعور بنقص الحنان الأمومي والحرمان العاطفي، فكانت (سوسن) البديل اللاشعوري عن الأم عند (عماد)، إلا أن القاص لا يترك شخصياته من دون أن تحصل على نصيبها من المعاناة والإشكاليات، (فسوسن) تعاني هي الأخرى من حرمان الاقتران من حبيبها الاول باضافة الى ضرب زوجها المبرح لها في فترات ثورته الغاضبة عقب احتساءه للخمر: سوسن: مسكين والدك... ما قيمة رجل مثل والدك؟ صحيح عندما يضربني أحمد أشعر بألم شديد، ولكن أشعر أن أعلى رأسي رجلا أحترمه وأخاف منه... أنه دائما يجعلني أشعر بأنني امرأة حقيقية.... وأحمد يضربني لا إرادياً. أنه يفقد وعيه أحيانا...[2].

إلا أن النهاية المأساوية التي تنتظر (سوسن) كانت واقعا قائما ومتوقعا باستمرار:

ثلاث سنوات مرت في تلك الغرفة مع سوسن في حلم... ذات ليلة صيفية مشؤمة هاجت أعصاب (أحمد ماطور)، وحاصرته تلك الهستيرية. وانهال ضرباً، وركلاً على سوسن الحبيبة وسقطت البائسة من فوق السطح على رأسها وماتت...[3].

---

(1) نفسه: 79 — 80.

(2) غرفة سوسن الحبيبة: 83.

(3) نفسه: 89.

وهكذا يظهر الموت حالة قسرية ناتجة عن فعل هستيري يصيب الإنسان، وإذا كانت (سوسن) الرقيقة الحنون رمزا كونياً للعاطفة المتدفقة التي تنتهي بهذه القسوة، فان القيسي يريد أن يقول بصورة لاشعورية، إن الأشياء الجملة والقليلة أصلا في حياتنا سرعان ما تنتهي وتتلاشي وكأن يدا قرية تطارد أفراحنا باستمرار.

وهذه الفكرة الجدلية تراود القاص في قصة أخرى وهي قصة (مريم)[1]، فلا زالت المرأة تشغل حيزا هاماً من تفكير القاص، فهي كائن شفاف جميل يصعب الوصول إليها، وعلى طريقته في ارتداد إلى الماضي يتذكر (جمال):

ما أن أتذكر أسمها، حتى تلهبني غبطة واهية، وحزن علقمي وتأخذني نشوة لذيذة، وأطلق لا إرادياً آهات متتالية، وتنبثق من طبقات لا وعيي ذكريات غائمة... ذكريات تشبه الحلم مع مريم... الرقيقة الساحرة الجمال ابنة الثالثة عشرة... وعندما أحاول أن أتذكرها يجب أن أعود أكثر من ثلاثين سنة إلى الوراء[2].

وعندما يستعرض تلك الأيام تبرز القضية الطبقية والعوز المادي التي لا تزال تطارده في أغلب قصصه الرمانسسية والاجتماعية، فالفقر والحرمان معادلان مؤكدان للموت والقهر وان الحاجة إلى الشعور الرومانسي تعويض مؤقت عند أبطاله عن ذلك الحرمان المادي والنفسي (غبطة زاهية، حزن علقمي)[3]، وكل هذا بخلفية من (الظروف الاجتماعية التي تتدخل بشكل أو بآخر في توجيه عملية الإبداع سواء كان هذا التوجيه في شكل تحديد لموضوع الإبداع أو في شكل تقويم لما يتم إيداعه)[4].

كانت مريم حوراء مستديرة الوجه... كان والدها ثرياً ثراءاً فاحشاً، وكان كل شيء مبذولاً في ذلك البيت، بل حتى المستحيل كان ممكنا وموجدا فيه. ما أكثر ما كنا نملا نحن الصغار في الأماسي بطوننا من أكوام فضلاتهم[5].

---

(1) مجموعة في زورق واحد: 171.

(2) مريم: 171.

(3) نفسه: 171.

(4) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية العربية، مصري عبد الحميد حنورة: 13.

(5) مريم: 174.



إن من المهم الإشارة هذا إلى وجود نمط من التناقض الغريب والقاسي في عالم القاص لتجد كل شيء صارخاً متطرفاً إلى أقصى الحدود فالجوع الشديد يقابله التخمة والفقر يقابله الثراء الفاحش والمستحيل يقابله الممكن، فالقاص يصنع عالمه وهاجسه الأوحد الذي يطارده أن لا عدالة في هذا العالم:

ذات صباح صيفي جميل كنت جالساً في ظل الجدار مع عدد من أصدقائي... أشارت إلي مريم من بعيد أن اذهب إليها... انتابنا جميعا خوف شديد، لأنه لا يوجد في الحارة كلها من لا يهاب أسرتها... كنت أرتدي دشداشة مقلمة قذرة... تأملتني لأكثر من دقيقة بصمت أخرس... قالت:

- أتعرف يا جمال إنني ارتاح كثيرا عندما انظر إليك؟

واردد مع نفسي: يارب، لو فقط لي ماذا تريد وبسرعة... وكلما نظرت إليها والى جيدها، وشعرها، كنت أقول: لم هي نظيفة إلى هذه الدرجة؟ لماذا بنات حارتنا، وأختي أيضا وحتى والدتي وسخات ومهملات... وأضافت:

- اسمع يا جمال أنت يجب أن تغسل نفسك غسلا جيدا... ودست في يدي ورقة نقدية من فئة عشرة دنانير...[1].

فميل القاص إلى التكثيف الصوري سواءاً في الإشارة المحملة بالدلالة أو المباشرة يؤدي إلى فهم سريع للحالة العيانية المرئية وان المباشرة فيها ليست سطحية مع تأخير واضح لنقطة الذروة المركزية في القصة، وهو ما درج عليه القاص في عدد من قصصه لأنه بذلك يؤخر (نقطة الانطلاق في القصة فلا يدلي إلى القارئ بشيء عنها حتى تبرز الشخصية وتحسر بيدها اللثام عن الحوادث)[2].

لذلك كانت عملية الانجذاب المعكوس (سوسن باتجاه عماد) طرح نفسي خفي متخيل من القاص عن جدلية الصراع بين الغني والفقير في المجتمع عندما يصبح الدافع متضخماً في الانقياد من الغني نحو الفقير ومن الفتاة نحو الغنى، وهي رؤية يعبر بها القيسي عن ضرورة فهم الطبيعة النفسية للبشر بغض النظر عن الحواجز المصطنعة.

---

(1) نفسه 174 – 175.

(2) فن القصة، محمد يوسف نجم: 136.



لذلك فان الاتجاه النفسي في القصة ليس عنصرا دخيلا يريده القاص ترفاً فنياً وإنما هو نمط من التعبير السيكولوجي لما تعتمل في النفس البشرية من المشاعر المتوحدة أو المتضاربة وهي أيضا، انعكاس عن لا وعي ذلك الإنسان حيث أن (الاتجاه الإنساني في القصة... من طبيعة العمل الفني مهما تكون صورته)[1]:

مريم أدمنت رفقتي أدمانا شديدا إذا غبت عنها يوماً واحدا كانت تصاب بحالة نفسية مضطربة[2]

إن القاص لا يظهر صورة معينة أو حالة نفسية إلا ويكون قد هيأ لنا النقيض ألاصطدامي وهي علامة بارزة في نهايات بعض القصص حيث تدمر الأشياء المبعثرة أصلا بفعل تواجدها الزمكاني والقدري الخاص:

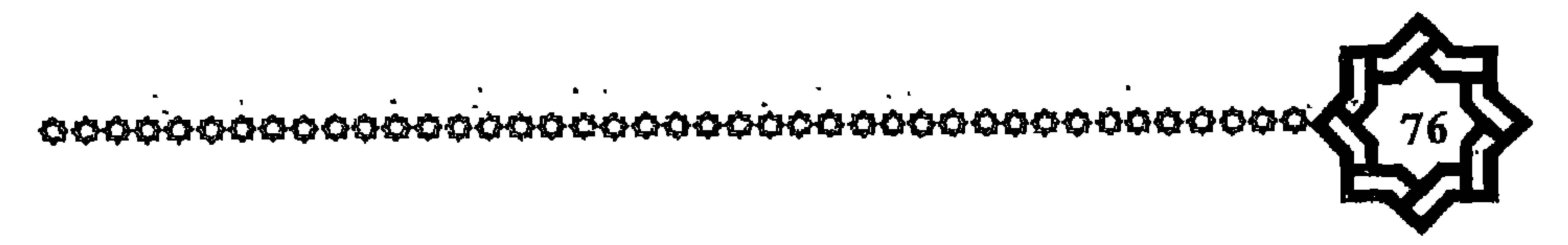
توطدت علاقتنا بعد سنوات وأيقظت فيّ أحلاماً، وحباً، وأمالا لا حدود لها، وأصبحتُ واحدا من الأسرة، بل واحداً معبوداً، أنهت مريم دراستها الإعدادية وقررت الأسرة إرسالها إلى الجامعة في بغداد...ذات ظهيرة خريفية كنت واقفا مع أصدقائي في الساحة الصغيرة نتكلم عن السنة الدراسية الجديدة، فإذا بصوت طلق ناري يدوي داخل بيت مريم... بعد لحظات دوى صراخ وعويل، وزعيق أم مريم، ركضت إلى البيت، وسمعت شهيق ومدية الأب وهو يصفع رأسه بقوة وردد: يا رب... يا رب.... ماذا فعلت فعلت.... وكانت أم مريم تخمش خديها بجنون وهستيرية: وسألتُ بفم جاف:

- ماذا حدث؟
- ماتت مريم... ماتت يا جمال؟ ماتت هكذا بالصدفة...[3].

فالموت يبقى هاجس الإبطال وقدرهم المحتوم تلك الحقيقة التي تهشم ما بداخل الإنسان من ألق، فالموت (صدفة) و (خطأ) يعقبه موت آخر (انتحاراً):

---

(1) فن القصة، محمد يوسف نجم: 136.
(2) مريم: 181.
(3) نفسه 183- 184.



ومع بداية أوائل الربيع انتحر الأب بنفس المسدس...[1].

وبهذا فان صورة الموت لدى القاص يتخذ أشكالا عدة:

1. موتاً على يد قوى غريبة قاسية.
2. موتاً لأسباب سهلة ولكن مهمة ، كنقص الهواء في المكان المحصور.
3. موتاً لأسباب مرضية نفسية أو فكرية.
4. موتاً بالصدفة والخطأ.
5. موتاً بالانتحار الذي يعقب خطأ جسيم.

---

(1) نفسه: 184.



المبحث الثاني
البطل المحبط المتوتر معضلاته

يعد البطل المحبط علامة بارزة عند قسم هام من أبطال جليل القيسي، فقد سلكت الكتاب القصصية عنده طريقا يظهر فيه التأثر واضحا في الرؤية الفلسفية والنفسية بالأعمال الغربية كونها تميل إلى الحديث عن الإحساس الفردي بالبيئة ، فاهتمت بالوجود الفردي المنعزل في عالم دائم التسرب والتداعي، كون الإحساس بالعبث يجبر العقل البشري على رؤية قائمة على منظور جديد بعيد عن التصور الاجتماعي التآلفي المتفائل، حيث كان مثل هذا الموقف عند (فرانس كافكا) أبرازاً (لمفهوم اللاحقية)[1]، عندما يستيقظ بطل (المسخ) صباحا ليجد نفسه وقد تحول إلى خنفساء أو صرصار كبير بشكل ممسوخ، لهذا كانت أولويات الوجود البشري المفقود عملا قاسيا عليه.

أما (ساتر) فانه أتخذ من قضية الشعور الحاد عند هذا الإنسان الوجودي اتجاهاً جوهرياً حيث (اللاحقيقة، رفض الناس للمقاييس الحضارية)[2]، مما قاده إلى التفكير في (الانانة أو ألهو وحدية) بصورة متطرفة، باعتبار (الأنا) الفردي هو المقياس والذات هي الإنطلاق التام والحقيقة، أما سائر (الانوات) فليس لها وجود مستقل أكثر من رؤيا الأحلام[3].

كما أن الوجودي الغربي لا يهتم كثيرا بالمسائل الباعثة على اليقين الروحي والنابعة من الدين والأخلاقيات التراثية لأن (التميز الوحيد الذي يهمه هو بين الوجود والعدم)[4]، فكان أن ظهر هذا الفرد (الغربي) الوجودي كارهاً لمحيطه وللحياة لأن القيمة العليا لديه هي الحرية الشخصية، بغض النظر عن تداعيات مثل هذا الإحساس وتأثيرها على المجتمع الذي يتحول أفراده إلى جزر متفرقة نائية عن بعضها البعض في بحر المجتمع[5].

---

(1) اللامنتمي، كولن ولسن: 33.

(2) اللامنتمي: 23.

(3) ينظر: الوجود والعدم، جان بول سارتر: هامش 382.

(4) اللامنتمي: 29.

(5) للتفاصيل ينظر: عن الوجودية:

Contem poray political theory, j.c johari, sterking publishers prt, ltd,new delhi. Indida, 1982. **pp.** 315- 334.

وقد ضاعت في خضم هذه الأطروحات الفكرية حقيقة الصواب والخطأ لأنهما لا تشكلان جوهرا مهما لدى الغربي، وقد لخص كولن ولسن هذه الجدلية الغربية بقوله: (الصحيح والخطأ هما مصطلحان نسبيان ليس لهما معنى نهائي، أما الحقيقة الكامنة وراء الصراع الإنساني فإنها تتمثل في الرغبة في التأكيد على الذات. ولا يوجد هنالك من هو على صواب أو خطأ، وانما يريد كل فرد أن يعتبره الآخرون مصيباً)[1].

لذلك فالضغط الواقع على هذا الإنسان ناتج عن إشكالات حضارته وأهمها:

- **أولا:** التطرف في استعمال الحرية الفردية، مما خلق تداعيات أدت إلى إشكالات وجدانية خطيرة.
- **ثانيا:** الشعور الحاد بالغربة والاستلاب عن المحيط وهو (الخروج الاضطراري من الجوهر الإنساني، وتقمص الإنسان لشخصية غير إنسانية، بعوامل البيئة الاجتماعية، وتوافر كل عوامل هذه البيئة الاعتسافية على خنق كل قدرة إنسانية أصيلة)[2].
- **ثالثا:** التشاؤم النابع من طبيعة تلك الحضارة القائمة على الاستغلال التام للقدرات الجماعية لصالح الوجود الفردي (الرأسمالي). وقد لخصها شوبنهور[*] بقوله (الإنسان لا يعرف الشمس ولا الأرض. ومن هنا ينبعث التشاؤم، لأن الذاتية التي تحصر الكون كله في ذات الإنسان باعتبارها محور كل شيء، تعجز عن الانسجام بهذا الكون، ومن عدم الانسجام هذا يستفز الإنسان التشاؤم في نفسه)[3].
- **رابعا:** إن عبث الحياة الإنسانية في ظل هذا الوجود القاسي ولد شعورا حادا بان الجماعة البشرية ذاهبة صوب حتفها النهائي، وان الاكتراث بمصير هذا الجماعة أمر محزن وعبثي.

وقد رده المفكر والروائي الفرنسي (البيرغامو) إلى أربعة أشياء قد تجتمع أو تنفرد في الذات الفردية ولكنها كفيلة بأدلجة الشعور الفردي على وفق هذا الاتجاه[4]:

---

(1) سقوط الحضارة، كولن ولسن: 15.

(2) الطريق والحدود: 48.

(*) شوبنهور: 1788 – 1860 فيلسوف ألماني متشاءم له (الجذر الرباعي لمبدأ السبب الكافي). ينظر: شوبنهور، اندرية كريسون، ترجمة د. أحمد كوي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1958: 3.

(3) الطريق والحدود: 39.

(4) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، البيركامو، أرنولدب هنجليف، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة: 580.



1. الطبيعة الآلية في حياة كثير من الناس مما يدفعهم إلى التساؤل عن قيمة وجودهم وغايته.
2. الإحساس الشديد بوقع الزمن وقوته التدميرية في الذات المحاصرة.
3. الإحساس بان الإنسان مركون في زاوية ومتروك في عالم غريب.
4. الشعور الحاد بالعزلة عن المحيط الخارجي، الذي قد يتطور بشكل مرضي نفسي إلى العزلة النفسية عن ذاتها أيضاً.

لذلك كان كابوس العبثية المشخص في الذات الشخصانية عند الغربي شغلاً شاغلا لمفكريه طوال عقود طويلة فهو وجود عديم الهدف بالمعنى الانطولوجي، مفقود القيم، هلامي التكوين، عبثي النظرة والمضمون وبالمقابل تتميز شخصية البطل العربي المحبط بتباين ملحوظ عن مثيله الغربي الوجودي اللامنتمي العبثي وذلك تبعاً الاختلاف البيئة المحيطة لكل منهما، ثم الإرث الحضاري والفكري والديني الذي يحمله كل منهما، ويقع هذا التباين في:

- **أولا:** مأساة الفرد الغربي تقوم في أطار أنواع من العلاقات هي وليدة حضارته المادية وأجوائه المناخية، حيث يسود أوربا بصورة عامة الجو البارد مما كان له أثره في سلوكيات أفرادها المتسم بالبرود العاطفي والشعوري والقسوة في التعامل فضلاً عن الصلف والإحساس بالتفوق العرقي على الأقوام السامية والأفريقية (الحامية)، في حين يتسم الشرقي بدفء المشاعر والعاطفة ، حتى صار الشرق قبلة لشعراء وكتاب أوربا لما يفتقدونه في بيئاتهم.
- **ثانيا:** إن البطل العربي المحبط هو في حقيقته منتم مأزوم يؤمن بتراجيدية الأوضاع القائمة[1] ولكنه لا يشعر بعبث الوجود القائم أمامه بالشدة نفسها التي لدى الغربي، فعمق الأزمة التي يعيشها يشكل هاجساً حياتياً ونفسياً، كما أنه يستمر في ارتباطه بمجتمعه بشكل أو بآخر من دون أن ينقطع عن واقعه.
- **ثالثا:** تفرد البطل المحبط العربي في علاقته بالمرأة، فبينما كانت تمثل حاجة بيولوجية غريزية عند الغربي، ولا يقدمها على حريته الشخصية المطلقة، مع تقبل المرأة لهذه الفلسفة، نجد

---

(1) ينظر: المنتمي، غالي شكري صفحة: 64 وما بعدها.

البطل العربي يمتلك لنظرة أكثر التزاما ورومانسية، فهو وان كان واقعاً تحت ضغط الكبت والتابو(*)، إلا انه أعتبرها قرينا جنسياً وإنسانياً، لها حاجاتها وتطلعاتها.

ويمكن أجمال هذه المعضلات بما يأتي:

أولا : الاستلاب(*)

إن تحويل القدرة الذاتية للفرد إلى فعل مسيطر وموجه من قبل قوى خارجية وبالتالي وانسحابها إلى جزئيات ومفاصل العلاقات الإنسانية ، يمثل حيزاً واسعاً في قصص القيسي، والذي سماه المفكرون بالاستلاب(*)، والذي أهتم به الكتاب الغربيون ولاسيما فرانس كافكا، الذي كان يرى وقوع الإنسان في دائرة الملاحقة الأبدية من جهات وقوى طاغية تقرر مصيره، مما يعني عبث المواجهة وحتى محاولة ذلك ، كما في قصص المسخ والقصر.

إن ملل الانتظار الطويل وعبث المقاومة النابع من الإحساس الشديد بالضعف عند هؤلاء القصاصين والمفكرين، فضلا عن الخوف مما سينجم عن التقدم الحضاري من طغيان الالة على الوجود الإنساني، كل هذا أدى إلى أظهار الهوة الفاصلة بين الإنسان ككيان مستقل، والمحيط الذي حوله سواء أكان بشرياً أو شيئياً، لذلك ظهر أبطال القاص كغيره من القصاصين ميالين الى العزلة عن المحيط الخارجي بشكل قسري واضطراري في أغلب الأحيان كرد فعل هروبي من الصدام ولا سيما عند الإبطال المثقفين نتيجة لانعدام التأقلم مع المجتمع أو لشعورهم بالحرمان العاطفي بعد أن فقدت الأشياء صفاتها الأصلية وقيمتها وغدت شرهة للسيطرة والاستلاب .

وبهذا نجد أن مفهوم الاستلاب يتطور، ويعزز عند القيسي من حالة استغلالية بحته إلى صورة من صور القهر المبرمج المتعسف المصادر للحرية الإنسانية الحقيقية .

(*) التابو tabu الحرم أو الحرام: اصطلاح انثر وبولوجي يقصد به عزل شخص أو حضر عمل شي، بحجة أنه خرق لكل النظام الثقافي. ينظر موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 2/ 375.

(*) ورد في لسان العرب: الاختلاس، 1/ 471 مادة (سلب) كما ورد في معجم الوسيط: سلب الشيء سلبا، انتزعه قهرا، 1/ 441.

(*) الاستلاب: حالة الفرد الذي يكون نتيجة لظروف خارجة عن إرادة اقتصادية أو دينية أو سياسية، قد انقطع عن الانتماء إلى نفسه أو عن الشعور بأنه المتصرف في نفسه فيعامل معاملة الشيء بل يصبح عبدا لنفس انجازات الإنسانية من اختراعات آلية والنظم الاجتماعية والأوضاع السياسية التي تثور ضده. ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب 314.



وهذا يقودنا إلى اكتشاف حقيقة تبلور الحالة النفسية التي يقع تحت عبئها الإبطال، فعندما يكون للبطل نظرته الخاصة إلى الآخر المستقل عنه – لأن الفردية أحدى مواصفات الطبيعية الإنسانية – تكون الكوابح الاجتماعية عند البطل في هذه الحالة ضرورية إذا كان هناك توافقا عيانياً حقيقيا بين البطل ومجتمعه، وعندها يظهر البطل حالة منسجمة مع الآخرين ليتحول إلى منتم وايجابي، أما إذا كان هذا التوافق مفقوداً وساد الرفض والقهر ثم تجاوزها إلى الحرمان بتأثير من التابو كمانع قوي – اجتماعي – خاصة فانه يؤدي إلى العجز التام عن قبول كل المعايير التي يريدها الآخرون ويؤدي أيضا إلى شعوره بالإحباط في المحيط.

إن البطل المحبط المستلب يهدف إلى الانفكاك عن سيطرة الآخر، وهذا لا يتم إلا من خلال:

1. إحلال المعاني الإنسانية الشاملة محل الفلسفات التفوقية والاستعلائية الضارة.
2. القضاء على الاستغلال الشيئي والالي والاجتماعي والاقتصادي، والتي تبعث قدرا هائلا من الكوابح في الوجود الإنساني.

إن القصص التي تناولت هذا المضمون تدور في عالم من الغموض حيث مرجعية الإبهام الموظف الذي يشكل ميزة طاغية في هذه القصص. ففي قصة (ثلاثة تلال من الجراد)[1] تظهر قوة ميكانيكية غامضة تقرر شحن مجموعة من البشر مسلوبي الإرادة إلى حيث (يلتقي السماء بالأرض)[2] في جو من الترقب والقلق والتوتر. ويلعب العنصر المكاني دورا استنفاذياً مضافاً للارادة البشرية حيث يبادر الراوي الذي هو بطل القصة في نفس الوقت:

لا أحد بيننا يعرف متى جئنا إلى هذا الخان الطيني. وبعد أن دخلنا جميعا إلى الخان، تقدم أحد الرجال، وكان مصنوعاً من جديد، فاستند إلى مفتاح كبير جدا، وانطلق يتكلم قائلا:

– في المرة المقبلة حتما تصل تلك الآلة التي نشحنكم فيها[3].

في عالم كهذا تتحول ماهية الأشياء من مكان وهواء وضوء ولون وأصوات إلى خارج حدود السيطرة، ومساهمة في استلاب البشر لهذا يظهر العالم للبطل (بالغ القذارة، ويخيل إليه أنه ليس بالإمكان فعل أي شيء، وعليه أن يقبل بالأمر على علاته، ولا يلبث شعارهم نم ولا تتحرك – أن

(1) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 18
(2) ثلاثة تلال من الجراد: 18
(3) نفسه: 18

يصبح شعارا اجتماعياً عاماً)[1]، وبذلك استطاع القاص أن يجعل من هذه الأشياء في بنية القصة أدوات استلابية نامية بعد تجريدها من صفاتها المثالية، فالصمت يتحول من حقيقة فيزياوية إلى حالة مُغلة بالترقب والتوقع المريب:

وذات مرة كنا كعادتنا نغط في صمت أخرس، فإذا بطنين داو يغلف أطراف جدران الخان وكان على أطراف الجدران الأربعة ثقوب كبيرة يهب منها الهواء علينا ولا ترى من خلالها إلا ظلاماً دامساً. وظل دوي الطنين يشتد بقوة... وفجأة، إذا بآلافٍ من الجراد تندفع من الثقوب وتحط من كل مكان في الخان، فتصبغ الجدران بلونها الترابي...[2].

فالجراد أصبح في العالم المُستَلَب جزءاً مضافاً من القدرية الساحقة للإرادة الإنسانية المستلَبة فيتحدد الصراع مع الرجال الغامضين الآليين (الروبوتات)[*] عن طريق تضييقها إلى أقل حد ممكن وذلك بحرية الاختيار بين أكل الجراد للبقاء حياً أو الموت، وحتى هذا الأخير يصبح حرية جديدة لان فيها معنى للخلاص والرفض للإرادة الخارجية في آن معا:

إن الوجود الحقيقي للإنسان لا يمكن إلا في الرفض... رفض الجراد، رفض الشحن الموعود، رفض القيم، رفض كل شيء...[3].

وبهذا يتجرد الموت من نهائيته وفنائيته ليغدو أكثر حميميةً وخلاصاً.

أما قصة (الليل والطين)[4]، فيسودها الطابع التجريدي بعد أن تصبح للأشياء والأدوات المكونة للبيئة القصصية صفة أخرى بتجريدها من واقعيا الموضوعي المباشر لتتحول إلى حالة مستقلة بذاتها تنفعل وتتفاعل مع ما يقابلها:

لاشيء، مثل الليل كان يستمرئ السهر معنا في مسيرتنا الطويلة التي قد لا تنتهي...، وكانت أيدينا هي الواسطة الوحيدة التي نحس بها. ولفرط احتضانها لخشبة العربة، فقدت هي الأخرى حسها وصارت أكثر خشونة من الخشب. اضطررنا كالسحالي أن نتعود تبديل ألواننا بمرور الزمن غير المرئي، وأن تقبل الليل كحقيقة مطلقة تتمثل فيها كل أبعاد الزمن والابدية

---

(1) ضرورة الفن: 104

(2) ثلاثة تلال من الجراد: 19

(*) الروبوت: الإنسان الآلي

(3) ثلاثة تلال من الجراد: 23

(4) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 43.



والصغر... واجترنا ماضياً طويلاً بجميع أبعاده. ضحكنا، بكينا، صرخنا، حزنا دونما سبب، وأخيراً سحبنا. ونحن ما زلنا نسحب بكل ما لدينا من طاقة منتزعين أقدامنا الثقيلة من طين ثخين...[1].

فالإنسان هنا فاقد لأسمه وتحول إلى صفات أو أسماء لآلات (ساعة، حصان، الآخر) فهي عملية تحوير من القاص لبلورة الصورة المتخيلة في ذهنه ونقلها إلينا في تيار رمزي من صفات وأفعال، حيث صار التعامل بين هذه المسميات بواسطة الصوت والحركة والانفعال الآلي بقدرية الموقف ورهابته، وعبر تجريد الإنسان المستلب من صفاته البشرية وتحييدها وإحلال تلك الرموز محلها، ويبرز ذلك القاص في قساوة العدو (الآخر) ولهذا يجد الإبطال في التفكير والمنطلق، قضاءاً عليهم من قبل تلك القوى الخارجية التي تسلب أرادتهم وقواهم، وتحولهم إلى بهائم لتجر العربة (الحياة).

ويسعى القاص الى توظيف رمزين مهمين وهما الليل والطين فالأول وان كان يمثل الهدوء والسكينة والراحة فانه معادلة موضوعي للجريمة والقهر، أما الطين فانه مدلول رمزي آخر عن مستنقع الحياة الصاخب والعنيف الذي يصعب الفكاك منه:

قال (ساعة) بهمس:

- ألا تعتقد أن الوقت حان لنفكر؟
- نفكر بماذا؟
- أن نكف عن السحب
- نموت
- لنجرب

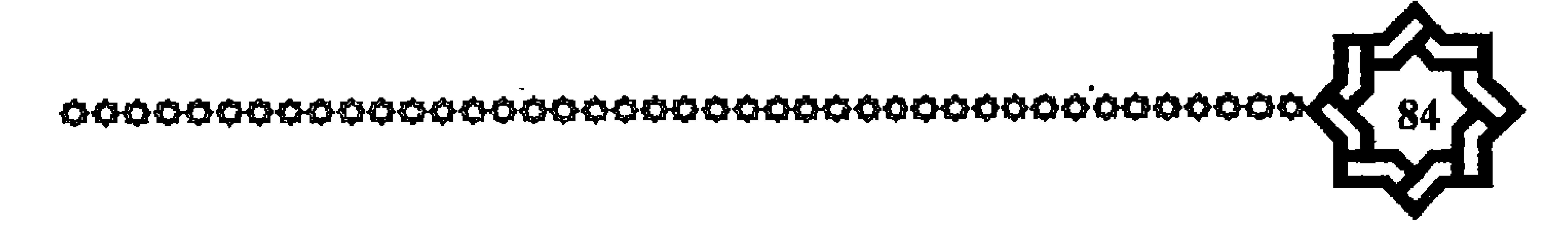
واتفقنا أن نتمرد. ولأول مرة منذ انطلاقنا تمردنا، مع أن لا أحد يأمرنا بالانطلاق[2].

فالملل من الانتظار والسكون يدفعهم إلى البحث عن خلاصهم:

وتوقف (حصان) عن الغناء حطت أقدام ثقيلة على الطين، وامتدت فجأة يد إلى رأسي وأمسكت بشعري الطويل وشدته بقوة إلى الخلف، بينما فتحت يد أخرى فمي وراحت تسكب فيه ماءا مالحا...

(1) الليل والطين: 43.

(2) الليل والطين: 44.



وقال ساعة:

أسحبا. أسحبا وإلا متنا حتما

وهكذا كنا مخيرين بين الموت البطيء والسحب. وعدنا إلى السحب ولكن بثقل شديد[1].

ليتساءل القاص من خلال أبطاله إلى سؤال لماذا يسحبون؟ وماذا يسحبون؟:

ماذا في العربة؟ تسلقت الجدار الخشبي الطويل، وما أن وضعت قدمي على أرض العربة حتى امتدت عشرات الأيدي، بل مئات الأيدي إلي وطرحتني على ظهري، ثم أخذت تسحق وجهي وصدري تحت شفاه حارة. وتخلصت منها بصعوبة. ولكنني في هذا الأثناء علمت بما تحتويه العربة. كانت تحتوي مختلف أنواع الآلات والأدوات[2].

وبهذا تتضح فكرة استلاب الإرادة البشرية عن رؤية بالغة الأهمية، عن المصير الإنساني المسيطر عليه من ألآت عجاء لان (استلاب الإنسان يبدأ عندما ينفصل عن الطبيعة بواسطة العمل والإنتاج... وبمقدار ما أصبح الإنسان قادرا أكثر فأكثر على السيطرة على الطبيعة وعلى تحولها وتحويل العالم المحيط به، وجد نفسه، أكثر فأكثر، غريبا عن عمله الخاص، محاطا بأشياء هي من نتاج نشاطه، وهي مع ذلك، ترمي إلى أن تتطور بشكل مستقل عن أرادته، لكي تصبح أكثر فأكثر قوية على طريقتها)[3].

أما في قصة (ديوس اكس ماشينا)[4]، فان فكرة الاستلاب تغدو حالة جديدة يطرحها القاص عندما يستلب الإنسان من داخله عبر مزاوجة مدروسة بين عالم الأحلام والواقع، وسيطرة الرؤى التخيلية على واقع هذا الإنسان وسلب إرادته وقيادته، في اتجاه تجريبي واضح، حيث يعاني البطل من عُصاب القلق[*]:

---

(1) نفسه: 46.

(2) نفسه: 47.

(3) ضرورة الفن: 99.

(4) مجموعة زليخة البعد يقترب: 25.

(*) عُصاب القلق: سمته الرئيسية القلق والشعور بالخوف وتوقع الشر. ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 2/ 25.



في الحلم وفي أعماق الصحو تعلمت أن الإنسان لا يستطيع أن يتنبه بما فيه الكفاية أما هذه المرة فظهر على شكل علامة استفهام. تقدم مني، ومن بعد أمتار مد يده اليُسرى التي تمَطت مثل أفعى سمراء والتفت أصابعه بقسوة حول عنقي الهزيل...[1].

ففي هذه القصة امتداد واضح لأثر مجموعة القاص الأولى (صهيل المارة حول العالم) حيث نظرته تقوم على أساس سيطرة عوامل خارجية متمثلة برؤية كابوسية ترد في عالم الأحلام، لذلك أنطلق البطل باحثاً عن صاحب اليد الشرهة في عالم الواقع فكان (الجزار) وزبائنه حالة تتضخم في لا وعيه حيث منظر اللحم المقطع والعظام المنفصلة الدماء التي تخر من جيم الحيوان، مما يحدث لدى البطل ما يشبه الانفصام عن السلوك الجمعي[*] عند الجماعة البشرية بصورة طبيعية:

اقتربت من جثة الخروف -تأملت البطن الفارغ من الأحشاء -تكلم الرجل القصير مع الجزار طويل. أثارني جرس صوته ، انطلقت بآلية ديوس أكس ماشينا بين شفتي، وغزتني برودة ثلجية في صدري، وامتدت ذراعي بقوة وحشية إلى بطن الخروف وراحت أصابعي تنهش في اللحم داخل الفوهة...وانصرف الرجل القصير وتبعته. وقف أمام دكان جزار آخر ، وابتاع ثلاث كيلوات. قلت في نفسي:

ما معنى أن شتري اللحم من عدة جزارين [2].

ففي عالم جليل القيسي كل الأشياء محملة برموز ومعان قد تتطرف أحيانا ولكنها منسجمة مع واقع رؤيته الخاصة عن الحياة. فالعنوان القصصي نفسه لا يكون حيادياً عن هذه الرؤية والذي عرفه القاص بأنه (عبارة لا تينية الإله الذي يسير على الآلة)[3]، فإذا كان الإله هنا هو الواقع المحيط بالفرد الذي يسيطر على الإنسان فان السير على الآلة حالة مفروضة على البشر في المطاوعة وعدم الخروج أو التمرد على السياق العام، لأن الخروج على ذلك يعني فناء الإنسان كما كان في قصة (الليل والطين) ، ولكن نجد أن بطل قصة (ديوس اكس ماشينا) خرج على هذا القانون وذلك بسعيه في القضاء على عدوه المفترض:

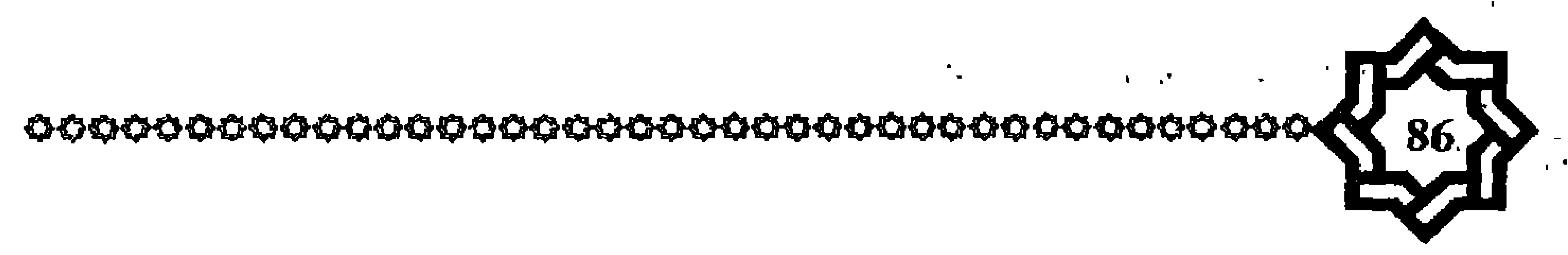
---

(1) ديوس اكس ماشينا: 25.

(*) السلوك الجمعي: السلوك القائم على العدوى بين الأفراد ضمن الجماعة الواحدة، أو التماثل في المزاج أو الأفكار. ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 1/ 145.

(2) ديوس اكس ماشينا: 31.

(3) ديوس اكس ماشنا: 34.



ناديت على الرجل... توقف عن السير وصلت لصقه، وقلت دون أن أرى وجهه بوضوح:

- أي شيء آخر ستشتري؟... أجابني بصوت مخنوق:
- ما دخلك؟...
- قلت: أريد أن اعرف أي شيء آخر ستشتري...
- .... قال: اشتري الشيء الذي يعجبني. ماذا تريد؟
- قلت: هل تحب اللحم؟
- أعبده.
- لماذا؟
- هكذا تعودت.
- هل تعيش مثل رجال الكهوف؟
- ماذا تقصد؟
- أعني تفكر قليلا، بل ربما لا تفكر، وتلتهم أحسن الأطعمة...
- وفي دخان الضباب الكثيف مسكت من سترته. سقته إلى جدار طيني... قلت:
- لماذا تطاردني؟
- أنا.. أنت الذي يطاردني
- هذه الليلة أردت أن تخنقني

مات صوته. مسكت من شعره، ورحت أضرب رأسه بقوة على الجدار مرات عديدة حتى سقط على الأرض ومات. أفرغت اللحم على الأرض وألقيت الكيس بعيدا... بعد قليل وبتأن فرشت اللحم على وجهه مثل بطانية صغيرة..."[1].

ليختتم القاص قصته بانتصار للبطل على عدوه المفترض في صورة ذهنية وهو فعل بطولي تراجيدي عندما يتحول التصرف الخارجي على فعل وقدرة وليس عملا استسلامياً وهي حالة مختلفة عن نهايات القصص الكافكاوية أيضا التي تنتهي بنهايات مفجعة قائمة على الاستسلام

---

(1) نفسه: 32-33.



التام لأبطال القصص بينما بطل القيسي يتجرد من شعوره ألاستلابي الداخلي ليتجه نحو علاقة غرامية مع صديقته كرمز للفعل الحياتي العادي[1].

إن رؤية الاستلاب لأبطال القاص تظهر في عدة قصص حيث ترى ذلك في قصص (صهيل المارة حول العالم) و (الضفة الأخرى من البحر)[2] و (إذا فقد الملح طعمه)[3] و (لحن في قاع أزرق)[4] و (أيام مثقوبة).

بطل القيسي بين إشكاليتي الاستلاب والاغتراب[*]:

إن الاغتراب كظاهرة نفسية، يتلبس بصور عدة يعاني أصحابها من الغربة، وهي لون من ألوان المعاناة الحضارية التي صدمت الإنسان الحساس بعنف مفارقاتها[5]، لذلك فإننا نجد فكرة الاغتراب في قصص جليل القيسي من خلال فهمها بشكل دقيق، فالاغتراب بأدق صوره هو شعور يكتنف الشخصية الإنسانية ليجعل منها غريبة عن محيطها الاجتماعي فلا تستطيع أن تساير الجماعة البشرية حولها في رؤاها أو نفاقها الاجتماعي وبالتالي فان الاغتراب عملية نفسية بالدرجة الأولى تواجه الفرد نتيجة لتعرضه لمؤثر خارجي منعكس على ذاته الحساسة.

أما الاستلاب فهو عملية نفسجسمية حيث يتعرض الفرد بموجبه لإرادة خارجية قوية، تجعل منه تابعا مأمورا ومنفذا لرغبات تلك الإرادة فهي إذا تحمل صفة حركية لصالح جهة خارجية.

إن الاغتراب كظاهرة فردية نفسية أحدثت إشكالية تعريفية حيث (يلجأ بعض الكتاب... إلى تقرير أن اصطلاح الاغتراب ينبغي أن يستخدم فقط فيما يتعلق بظاهرة واحد محددة، وهذا

---

(1) ينظر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر: 22.

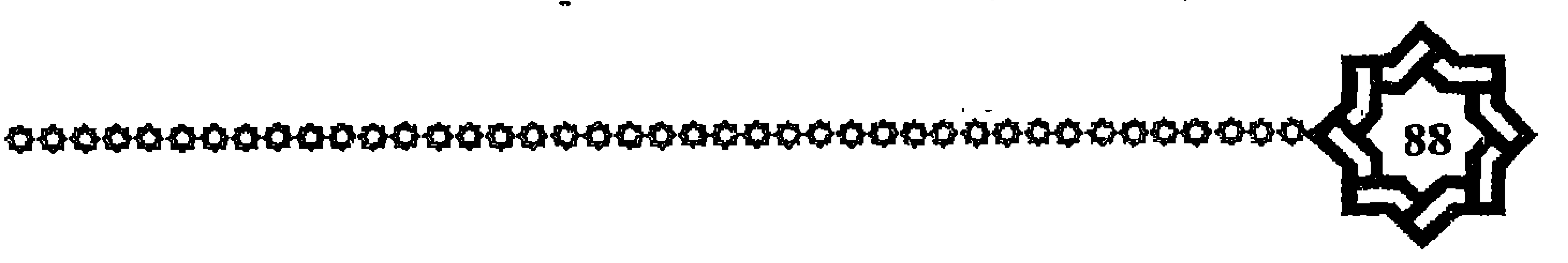
(2) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 36.

(3) نفسه: 74.

(4) نفسه: 113.

(*) ورد في لسان العرب: الغربة والغرب: النزوح عن الوطن والاغتراب. والاغتراب والتغرب كذلك، تقول منه: تغرب، واغترب، وقد غربه الدهر. ورجل غرب، بضم الغين والراء، وغريب: بعيد عن وطنه، الجمع غرباء. لسان العرب 1/ 639 مادة (غرب). كما ورد في المعجم الوسيط، أغترب. نوح عن الوطن 2/ 647.

(5) ينظر: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث/ د. ماهر حسن فهمي: 130.



الإجراء غير مرضٍ بسبب اليأس الواضح من إمكانية ضمان الإجماع فيما يتعلق باختيار الظاهرة التي سيتم إيضاحها على أنها تعني الاغتراب)[1].

وعليه فان الاغتراب يتخذ صورا عدة متداخلة مع الظاهرة الاستلاب كالاغتراب عن العمل والاغتراب الاقتصادي والاجتماعي وغيرها فهو (نقل ملكية شيء ما إلى شخص آخر... جعل شيء ما منتمياً إلى شخص آخر)[2]، وقد عَرَّفَهُ قاموس اكسفورد تحويلا إلى ما هو غريب أو التحول في المشاعر أو جعل شخص ما كارها أو معادياً[3].

إن الاغتراب كظاهرة فردية نفسية أرتبط كثيرا بالمجتمعات الصناعية الرأسمالية وبنظريات قيم العمل طبقاً لرؤية ماركس الذي توصل إلى (نموذج آخر هو البطل الناقم. فالزعيم والعالم والفيلسوف والفنان صنعتهم الالآت التي أطعمت مِعدهم. وليسوا أنتاج عبقرية خارقة من عند القدر بل بؤر مضيئة لأوضاع مجتمعهم الطبقية والاقتصادية، وبهذا افترست المدينة الإنسان بأسلوب علمي منظم)[4]، وبالتالي أنتاج اغتراب عن العمل المرتبط بعصر الصناعة، نظراً لما يستلزم من تقسيم للعمل ومن تخصص أدى في النهاية إلى انفصال العامل عن العملية الإنتاجية... فالاغتراب هنا صورة أو نتاج عجز الإنسان أمام قوى الطبيعة والمجتمع[5].

لذلك فمن الضروري الإشارة إلى الإشكالية المسببة لاقتراب المفهومين (الاغتراب والاستلاب) والتي اعتقد أن لكل منهما خصوصيته ، على الرغم من هذا الاقتراب القوي، والتداخل بينهما، في وجود فكرة الخضوع المسببة للغربة بالإضافة إلى نكران الذات. ويبدو هذا الاقتراب باتجاه الاغتراب والذي سنشير إليه قصصيا لا حقاً من خلال:

1. فقدان الإرادة الواعية بالسيطرة على الذات المتصرفة والعجز عن التجاوب مع البيئة الاجتماعية وأفرادها المتقبلين للحالة العيانية[6].
2. شعور الفرد بالعزلة.

---

(1) الاغتراب، رتشارد شاخت، ترجمة كامل يوسف حسين: 256.

(2) نفسه: 63.

(3) ينظر: الاغتراب:65.

(4) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث: 132.

(5) ينظر: الاغتراب، د. احمد أبو زيد. مجلة عالم الفكر، المجلد العاشرة، العدد الأول لسنة 1979: 6-7.

(6) المصدر السابق: 10.



3. الشعور بالغربة الاجتماعية والتنحي بعد غياب العلاقات الشخصية الايجابية[1]، وبعد أن يكون الفرد في حالة تجاهل مع المجتمع.

وإذا كان مفهوم الاغتراب مفهوما متعدد الأبعاد ومحدد لمنظومة واسعة من أنماط السخط والخلل المؤدي إلى الغربة، فان من الممكن الإقرار بوجود علاقات بين ظواهر معينة من تلك الأنماط ، إلا أن تطبيق الاصطلاح الاغترابي على كافة هذه الحالات لا يفترض ارتباطاً داخلياً بينها بصورة عامة بما يتجاوز التماثل الهيكلي الشكلي[2].

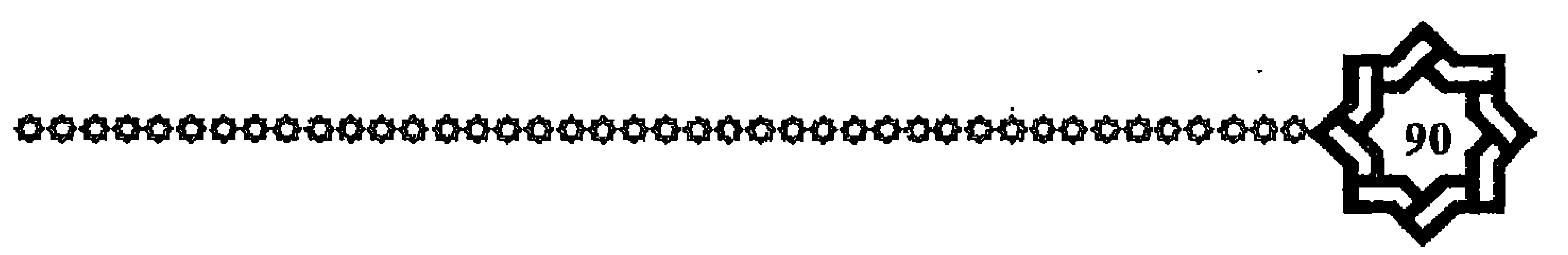
وتأسيساً على ما سبق وبالقياس والنظر بين الظاهرتين الاستلابية والاغترابية، نستطيع أن نحدد مجموعة التمايزات الاستلابية على الظواهر الاغترابية في القصص عند جليل القيسي والحاملة لثيمات خاصة وهي:

- **أولا:** تفرد قسم كبير من أبطال القيسي بميزة النجومية والقيادية، فهم غالباً ما يكونون رمزاً للخلاص المنتظر، فلا يتعرضون تبعاً لذلك للاغتراب عن الجماعة بينما يمكن تعرضهم للاستلاب ، كما لا حظنا في قصة (زليخة البعد يقترب) .
- **ثانياً:** الاغتراب كظاهرة اجتماعية ظهرت في المجتمعات المنطوية والتي تسود فيها القيم المادية المتجذرة فيها بينما ينطلق بطل القيسي من مجتمع له خصوصية مختلفة، فالقيم المادية طارئة على واقعه غير ذات جذور في عمقه التاريخي والتراثي والحضاري كما في قصة (الطيور المهاجرة غربا تأخرت):
  - لكنك لا تعرف كيف تبيع المحصول؟
  - أنت لا تفكر إلا بالربح. طالما توجد أفواه لا تتعفن الفواكه، ثم لك ارتباطات مالية جديدة مع اليهود[3].
- **ثالثا:** إن بطل القيسي ناشئ في مجتمع تقوده أيديولوجيات متقاربة وقيم مشتركة ومعرضة للمؤثرات الخارجية نفسها، وبالتالي فان الجميع معرضون للاستلاب بشكل أو بآخر ولكن قلما تتعرض هذه الشخصيات للاغتراب كتخلي عن الواقع بالغربة والهروب منه ، وهذا (البطل) يتميز في محيطه بكونه شعلة ساعية إلى تحطيم القيود الكابحة له دون أن يأبه

(1) ينظر: الاغتراب: 216.

(2) ينظر: نفسه: 258.

(3) الطيور المهاجر غربا تأخرت: 155.



بحسابات الربح والخسارة ،و النجاح والفشل، كما في قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125) و (في زورق واحد).

- رابعا: الاغتراب في نظر فيورباخ(*) ناشئ عن الاغتراب فلسفي واجتماعي نفسي وبدني تقوده الفكرة الدينية الداعية إلى ذوبان الذات في الله[1] بينما بطل القيسي نقوده فكرة الخلاص من الاستغلال الوجداني والجسمي الإرادي نتيجة لقوة خارجية من فكرية أو اقتصادية أو طبقية. كما في قصة (صهيل المارة حول العالم).
- خامسا: إن بطل جليل القيسي لا يقبل المساومة على حريته وإرادته، وقد يضحي بحياته في سبيلها بينما النظرة الاغترابية عند روسو(*) تقول (ولد الإنسان حراً، إلا أنه مكبل في كل مكان بالأغلال، على ذلك يتصور نفسه سيد الآخرين الذين لا يغدو أن يكون أكثرهم عبودية)[2]، فأسوأ عبودية هي في أخفاء الإنسان لحقيقة وإظهار حالة مغايرة، وشيئا فشيئاً تتكون (أنا) وهمية لتحل محل (الأنا) الحقيقية، فالإنسان بطبعه مزدوج وتعيس وينتهي إلى أن يقتنع بأغلاله[3]. فحالة الخلاص من الأغلال تبقى قائمة عند أبطال القاص بخلاف النظرة الاغترابية الأبدية، وهذا ما نراه في قصص (زليخة البعد يقترب) و (صهيل المارة حول العالم).
- سادسا: إن الاغتراب عند ماركس ناشئ عن ظهور فائض القيمة الاقتصادية في المجتمع الصناعي[4]، إلا أن بطل جليل القيسي يعيش في واقع يعاني من العوز المادي نتيجة لسيطرة خارجية (الاستعمار) على مقدرات وطنه ، فلا يظهر فائض القيمة تلك من الناتج الاقتصادي، لأنه ابن بيئة في العالم النامي، كما في قصة (مريم) ومسألة الفوارق العرقية في

(*) فيورباخ: 1829 –1880 فيلسوف ورسام ألماني شهير. ينظر عباقرة الفن وأعلام مدارس الفن المعاصر: 124.

(1) الاغتراب الديني عند فيورباخ، حسن حنفي/ مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر: 1 –1979: 44.

(*) رسو، جان جاك: مفكر سياسي واجتماعي فرنسي ولد سنة 1712، صاحب مبادئ الثورة الفرنسية (الحرية – المساواة – الإخاء)، توفي سنة 1742. ينظر: مقدمة العقد الاجتماعي بقلم بير بورجلان: 16.

(2) العقد الاجتماعي، جان جاك روسو: 35.

(3) ينظر: فسه: 16.

(4) الاغتراب والوعي والكوني/ مراد وهبة/ مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر العدد 1–1979: 103.



(تلال الملح) وقضية الثأر والإقطاع في (الجذر ألتربيعي لـلألم)[1] و (غرفـة سوسـن الحبيبـة) وظاهرة الفقر في بلد غني نتيجة النهب الاستعماري للاقتصاد الوطني.

- **سابعاً:** إن بطل القاص على تماس مبـاشر مـع الحـضارة المتكونـة مـن الـتراث والأسـطورة والتاريخ القديم لبلده فهو مدافع عنها ويرفض فقدان هويته في الآخر وليس اغـتراب ناشـئ عن عداوة بينه وبين الحضارة الصناعية الاستهلاكية الكابتـة لغرائـزه، كـما يقـول فرويـد[2]. ويمكن التوصل إلى ذلك من خلال قصص مجموعة (مملكة الانعكاسات الضوئية).
- **ثامنا:** يرى الوجوديون الغربيون أن الاغتراب متداخل مع الوجود الإنساني، فالحرية نتيجـة مباشرة للوجود. أما بطل القيسي فانه يحس بـالوجود بـشكل مختلـف كنتيجـة للحريـة. وإن تحقيق ذلك يؤدي إلى القضاء على الغربة ، وليس حالة مـستمرة دائمـة، وبالتـالي نجـد نظـرة البطل لدى القاص أقل تشاؤماً وإحساسا بضياع الهوية (الانوية) من الوجودي الغـربي، كـما في قصة (الطيور المهاجرة غربا... تأخرت).
- **تاسعاً:** الشعور بالاغتراب لا ينسحب إلى الحاجة الجنسية لدى أبطال القيسي إلا من خـلال غربة الرجل والمرأة عن بعضهما البعض بالإضافة إلى الانطلاقة من واقع اجتماعـي مـضغوط ومكبوت، فهو الـسبب في ذلـك. ويمكـن متابعتهـا في قـصص (حتـى القطـط) و (سـمكة طرية) و (لنحتفل معاً) و (الفتاة التي أرادت أن تصعد إلى جُلجُلة) حيث يظهر ذلك.

مما سبق نستنتج إن القاص يجمـع عـددا مـن الظـواهر الاغترابيـة والاسـتلابية مـن خـلال تـصويره لموضـوع مـسخ الإنـسان في المدينـة واغـتراب روحـه واسـتلاب أرادتـه عـلى يـد قـوى خارجية[3]، فهو نتيجة للعولمـة الحاصـلة في هـذا العـصر وفي ضـياع الإحـساس المكـاني الحقيقـي، والذي ظهر واضحاً من خلال تأثير المرجعية الغربية القوي على قصصه (فالمرء قـد يغـترب روحيـا وهو بين أهله إذا ما اختلف تكونـه الروحـي والعقـلي... مـن الجماعـة التـي ينتمـي إليهـا لـسبب أو لآخر)[4].

---

(1) مجموعة في زورق واحد" ذ27.

(2) ينظر: الاغتراب والوعي الكوني: 106.

(3) ينظر: الترميز في الفن القصص العراقي الحديث، 1960 –1980، صالح هويدي: 149.

(4) الريف في الرواية العربية: 187.

وقد ظهرت الفعالية الاغترابية في:

1. اغتراب المثقف عن المجتمع، كما في قصة (في زورق واحد).
2. الاغتراب المكاني الناشئ عن الابتعاد عن المحيط الأصلي إلى محيط طارئ جديد، كما في قصص (وظل يحلم بالوشم) و (هلينا)[1] و (أيام مثقوبة) (سافروا مع طيور البحر)[2] فهو شعور قديم يبدو أن الإنسان منذ بدأ يضرب في الأرض، قد حمل بين جوانحه ضروباً من الإحساسات بالغربة[3] وأبرزها (اغتراب الفرد عن بيئته التي يعيش فيها)[4].

ثانيا: الفعاليات الغريزية بين الكبت والسادية:

يعد الجنس توظيفاً قصصياً منطلقا من رؤية القاص إلى العلاقات الإنسانية وقد طرحه جليل القيسي بوعي واضح ، فهو لا يأتي كفعالية جسدية مستقلة بذاتها لأن فيه من (الوحشية التي تفرضها غرابة الحياة نفسها، ولا يخلو من رومانسية وقد يتحول إلى كوابيس تغلف حياة الشخصية أو يكون أسلوباً للمطاردة الفكرية)[5]، ويبدو في هذا تمظهر واضح بالأجواء الشرقية المحملة بضغوطات التابو الاجتماعي[6]، كما أن البطل في هذه القصص يعاني من التمزق الداخلي أو الانشطار المزمن بين ما هو حاجة بيولوجية غريزية ونفسية وبين ما هو مثالي وأعراف؛ لذلك أدى ذلك إلى ترجيح كفة احد الطرفين في هذه المعادلة وبالتالي؛ التضحية بالطرف الآخر وما يعنيه ذلك من آثار سلبية في نفسية البطل.

إن الجنس يبقى ضغطاً يطارد أبطال جليل القيسي، فهي حاجة غير مُشبعة ، فأبطاله في صورة (رجال عاديون ولكن مداخلات الجنس وإشكالاته جعلت منهم أناساً مضطربين مهووسين. بدوا وكأنهم مطاردون منذ القدم، وبشكل عام، أي الممارسة الجنسية ليست إلا الإسقاط الاجتماعي لهم. الموقف الأساس هو غربة الرجل والمرأة إزاء بعضهما البعض)[7]، وقد

---

(1) مجموعة في زورق واحد: 115.

(2) مجموعة زليخة البعد يقترب: 125.

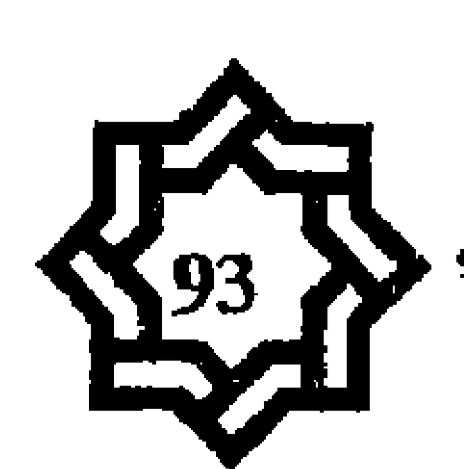
(3) ينظر: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث: 7.

(4) نفسه: 9.

(5) القصة القصية 1967 – 1973: 139.

(6) ينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير: 230.

(7) نفسه: 233.



أدى هذا إلى معاناة شديدة لدى هؤلاء الإبطال بالإضافة إلى ذلك الواقع الاجتماعي والاقتصادي والإرث النفسي في شخصياتهم، فكان أن ظهروا سوداويين يتميزون بالكآبة والشعور بالكرب والتهيج النفسي السريع والمشاعر الغاضبة وهي جميعاً أرهاصات واقعية للأبطال الرومانتيكيين الحساسين[1]، فظهر هؤلاء في حالة صراع داخلي مستمر بين الكشف عن حاجتهم الغريزية، أو إخفائها وتستيرها بحجب كثيفة من الأسرار.

وقد غالى بعض الباحثين في الدعوة إلى عملية الكشف عنها في الأعمال الأدبية لأنه يؤدي إلى التوصل إلى ما يختزنه العقل الباطن لدى القاص وأبطاله وان سبيل ذلك بإطلاق العنان لمخزون الأشياء في داخل الإنسان ورفع الغطاء عن القمقم وإطلاق سراح المارد المتخفي وراء الأعراف والتقاليد، لأن الدراسات الحديثة تميل إلى مثل هذا الاتجاه الدراسي عند (فرويد)[*]، فقد درس الشخصية وأشار بموجب نظريته التحليلية إلى تكونها من ثلاث عناصر مهمة وهي: الأنا (الذات) ego والانا السفلى (الغريزة) id والانا العليا (الضمير) super[2]. حيث يرتبط الأول بالشعور والثاني باللاشعور والثالث بما فوق الشعور ويرى أن الرغبات الجنسية هي التي تكوِّن دوافع العمل عند الفرد وهي موجودة في اللاشعور، وقد سيطرت عليها وكبتتها الفعالية الشعورية (الأنا العليا) وسيسفر الكبت عن الصراع، وأما التخفيف فيتم الحصول عليه عن الطريق التنفيس أي التخلص من الشحنات المكبوتة داخل الفرد[3].

إن الدراسة النفسية للقصص ذات الاتجاه الجنسي تكشف لنا نوعين من المسببات دفعت أبطال القاص إلى رؤية جنسية متحدة بإطارها الخاص هما:

1. دور التابو الاجتماعي.

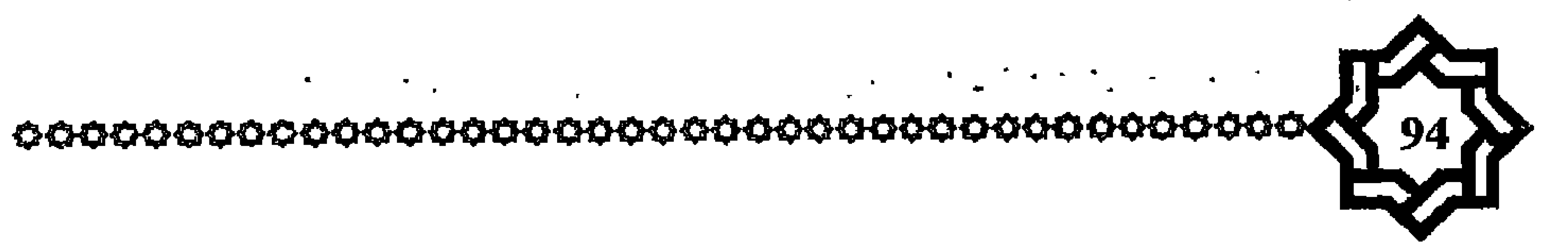
---

(1) ينظر: الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية: 157.

(*) فرويد: عالم نمساوي، درس علم النفس البشري وهو رائد مدرسة التحليل النفسي، وحلل الرغبات الجنسية عند الانسان في اللاشعور المكبوت من قبل ما فوق الشعور (الضمير)، ينظر: علم النفس العام، فرايزهنري سباركس: 29.

(2) ينظر: الطب النفسي للجميع، عبد المناف حسين الجادري: 35.

(3) ينظر: علم النفس العام: 29.



2. الكبت(*) الذي أستلب أبطال القاص حرية الحركة والفكرة عن الجنس. وقد نتج عن هذان العاملان المهمان تنوعات فكرية انعكست على القصص يحمل أبطالها على شكلين من الممارسات العاطفية:

- **الأول:** الممارسة العاطفية الرومانسية بحساسية شديدة للجنس الأخر وهي غالباً من الرجل تجاه المرأة.
- **الثاني:** الممارسة المشوبة بالعلل النفسية المختلفة من سادية(*) وفوبيا(*).

عند تفصيل القول في المسببات نجد الموانع الاجتماعية والإرث الحضاري والأخلاقي والديني تقوم جميعاً بدور فعال في بلورتها ، فمن المعلوم إن هذا (التابو) يقوم بعملية الأبعاد بين الجنسين حيث المرأة كائن لا يمس كونه محرم، والتعليمات هنا دينية، والنصوص المقدسة كمنع المصافحة بين البالغ والمرأة، ومع أن السبب المرئي فيه اعتقاد ديني ونفسي إلا أنه ميثولوجي أيضا، فالمرأة تعد مخلوقا تختفي ورائها قوى مخيفة[1]، فهذه النظرية نوع من الكوابح (فالبنت البالغة... محرمة لأن الدم رمز الموت أو لان الخطر يتمثل بها. وحيث أن مصافحتها تنقل الخطر،والخصائص والصفات والرموز الأنثوية فعلى الرجل الامتناع وتحريم تلك المصافحة)[2]. أما الكبت فأنه رد فعل نفسي دفاعي أو (حيلة للتخفيف من الصراع بخداع الذات – والكبت حيلة كل أنا – ضعيف لذا فهو حيلة عادية في عهد الصغر لكنها غير طبيعية في عهد الكبر)[3].

(*) الكبت: حيلة دفاعية لا شعورية، يدفع بها الدافع غير المقبول إلى اللاشعور... ويقتضي الكبت وجود عامل يقوم بالكبت، وهو هنا إما (الأنا) أو (الأنا الأعلى) كما يقتضي وجود المنبه وهو هنا الحصر، ويقسم الكبت الشخصية إلى قسمين، ويصف فرويد اللاشعور حيانا بأنه المكبوت ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: 2/ 230

(*) السادية: انحراف يرتبط الإرضاء الجنسي فيه بتعذيب الشريك الجنسي... ينظر: الأمراض النفسية والعقلية، أحمد عزت راجح: 200.

(*) فوبيا: حالة من القلق النفسي النوعي أو رد فعل لحافز معين. ينظر: الطب النفسي للجميع، د. عبد المناف حسين الجادري: 68.

(1) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية، علي زيعور: 48.

(2) نفسه: 49.

(3) الأمراض النفسية والعقلية: 111.



لقد ترتب على ذلك موقف للبطل تجاه المرأة ينسحب على رؤيته تجاه الحياة ووجوده المحبط فيه وكما قال (فورييه) الفرنسي رائد الاشتراكية الطوباوية: * (أن الموقف من المرأة لا يحدد الموقف من الإنسان والمجتمع فحسب، بل من الوجود بأسره)[1].

وفي أدبنا القصصي العراقي نجد تناولاً لقضايا المرأة إلا أنها كانت (شاحبة في هذا الأدب لضعف وجودها في واقع القاص، الذي لم يحسن تصويرها أو يكثر من تناولها)[2]، فقد كانت مثالاً للحبيبة البعيدة المنال وتناول حقيقة ذاتها كإنسان كان أقل اهتماماً وفي قصص أخرى أثر الواقع المؤلم في سلوكها الخارجي[3].

أما القاص جليل القيسي فان تشعب رؤاه عن الإنسان المكبوت أظهر وعياً متقدماً كما هو واضح في قصته (سمكة طرية)[4] حيث يظهر قطبا الممارسة في النشاط الجنسي حيال رموز جنسية بعد أن ينصب اهتمام الطرفين على الموضوع الجنسي المتخيل، عندما تمارس بطلتها الفعل الجنسي مع كلب لها:

كانت الغرفة كبيرة جداً. وفي لحظات رأيت السيد... في فراشها وهي تداعب كلباً ذئبيا كبيراً... كانت تتدحرج مع الكلب... جاء زميلي وبرك بخفة لصقي...

- السيدة؟
- ماذا بها؟
- السيدة...
- ميتة؟ منخنقة؟ منتحرة؟ ماذا... قل....
- رباه، أنها تتعهر[5].

(*) الطوباوية (يوتوبيا) كلمة يونانية معناها لإمكان جعلها توماس مور سنة 1516 عنوانا لكتابه الذي يصور دولة مثلى تتحقق السعادة للناس، وتمحو الشرور. ينظر: الموسوعة السياسية، عبد الوهاب الكيالي وكامل زهري: 363.

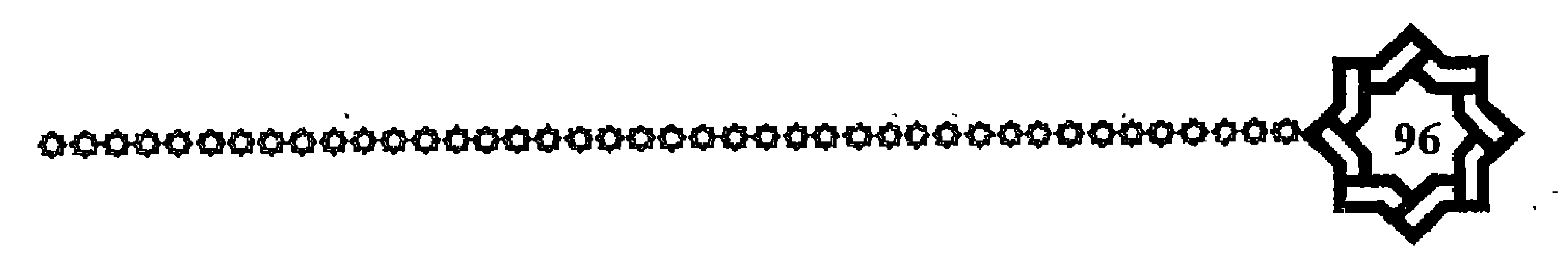
(1) في أدبنا القصصي المعاصر، شجاع مسلم العاني: 149.

(2) في الأدب القصصي ونقده د. عبد ألآله أحمد: 131.

(3) ينظر: نفسه: 131.

(4) مجموعة زليخة البعد يقترب: 45.

(5) سمكة طرية: 48.



وكان انكشافها للصيادين اللذين جلبا السمك لها عاملا لتفجير كوامن الرغبة لديها المكبوتة أصلاً:

- هل رأيت جسم امرأة عارية من قبل
- أقسم فقط حلمت به
- وأنا كذلك[1].

لذلك كان ظهورها بهذه الصورة أمراً ممكناً ونقلا عن (عبد العزيز القوصي) فأن وظيفة الكبت منع النزعات النفسية من السير في طريقها الطبيعي المتسترة وراء اللاشعور[2]، الأمر الذي يؤدي إلى ظهورها على شكل تعويضات تجد بديلا للممارسة الفعلية عبر تفريغ الشحنات المكبوتة بطريقة غير مباشرة بالممارسة مع السمكة التي يحملها الصيادان للسيدة كرد فعل منتج عن اللبيدو[*]، والذي قد يتطور ليتخذ شكلاً انحرافياً:

أستمر زميلي في التحديق وتحريك كامل جسمه مثل راقصة ولاحظت أن أصابعه تجرح بطن السمكة وتغوص في الاحشاء...:

- ألا تعتقد أن هذا الكلب بل كل كلاب العالم تستحق القتل[3].

فالبديل المتاح أمام الصيادان هي (السمكة) التي تعد رمزاً أنثوياً بينما يمثل (الكلب) موقع الرمز المذكر، فالقاص أراد (المعادلة بين المرأة والصياد، وكأن الجسد الإنساني –المرأة– مساوياً لجسد السمكة، أو كلاهما في العرف الميثولوجي لبعض أحياء الحضارة المائية)[4]، وهكذا يستبدل القاص بمهارة الأمكنة الموهومة لتتقمص المرأة جسد السمكة في اللاوعي المذكر ويتقمص الرجل جسد الكلب في اللاوعي المؤنث فيحدث نوع من المعادلة بين مفهوم الذكورة والأنوثة من خلال

---

(1) سمكة طرية: 51.

(2) ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل: 47.

(*) الليبدو: المجموعة الكلي للغرائز المكونة التي تدخل في القوة الدافعية الجنسية ينظر: علم النفس في مائة عام، ج. ل فلوجل: 206.

(3) سمكة طرية: 50.

(4) إشكالية المكان في النص الأدبي: 231.



حاجتها الجسدية، وهذا ينسحب على المفاهيم الطبقية الاجتماعية فتتعادل مواقع الناس فقراءً وأغنياء[1].

فالقيسي يبين اثر فعل الزمن التصعيدي إذا ما توحد مع العزل ليتحول الفعل الجنسي المؤجل إلى نوع من القهر وسلب الكائن الحي مقوماته الطبيعية.

وقد يكون التعبير عن الحاجة الجنسية ليس منتجاً صادراً من الكبت وإنما طريقا للتمرد[2] والانتقام ضد جنس الرجال في قصة (حتى القطط)[3] كتعبير قصصي عن الجنس المشوب بالسادية القائمة على التلذذ المزوج بالقسوة، عندما تكون بطلتها واقعة تحت سيطرة صراع داخلي بسبب قبح جسدها وازدراء الرجال لها:

ارتاح لعذاب الرجل خلف النافذة، ومثلما كانت حركة صغيرة من ذراعها تحرك أعماق الرجل، حركت تلك العقبات... كوامن السادية في كل بوصة من جسدها، وصفعتها ذكرياتها القديمة بتيار غاضب من الحقد... فتحت الستارة بعرض جسدها وانتابها فوضي مخدرة وفار مثل غضبها القديم على الرجل ورنت في داخلها جميع تلك التعليقات المليئة بالسخرية الكاوية للرجال...[4].

فالشعور ألانحرافي ناجم عن تغير سلبي نفسي قوامه الانتقام، لان الغريزة فعالية (قوامها جاذبية، والحب هو جاذبية أيضاً)[5]، وهي تفتقد لكل هذا وبالتالي فان الممارسة مباشرة لا تشبع رغبة لا وعيها وإنما الانتقام من الرجال جميعا في متلصص يراقبها:

- سوف يجن بالتأكيد
- هذا ما أريده
- وراقب صديقها جسدها من خلال ملابسها الداخلية
- ماذا تفعلين؟

أعذبه أنظر ماذا حدث له... أنظر.

---

(1) ينظر: نفسه: 231.

(2) ينظر: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، حنا عبود: 275.

(3) مجموعة زليخة البعد يقترب: 78.

(4) حتى القطط 86- 87.

(5) الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية: 158.

- أعتقد يكفي. لا تنسي أننا في فندق...
- دعه يتعذب
- سقط أكثر من مرة على الأرض...
- ما كنت أتصور أن جسدي في الأربعين يمكن أن يهستر أنساناً:
- أوه ألم أقل حتى القطط في البلد تتعذب من الجنس...، سمعا تحطم زجاج النافذة، وصراخ وتعليقات المارة في الزقاق...[1].

أما في قصة (سفرة الجسد الأخير) يأخذ الفعل الجنسي طابعاً هستيرياً في مكان ضيق حيث الصراع بين الحياة والموت (الاختناق):

- أرجوك.... أرجوك. هل أنت حيوان؟ حتى الحيوان لا يفكر مثلك... نحن ننتظر الموت.[2]

فإذا كانت المرأة في القصة رمزاً جنسياً في عالم الموت البطيء فإن دورها هنا يؤكد طابع السخرية القدرية في الوجود البشري حيث التناقض الصارخ بالحاجة الجنسية في واقع مهدد بالموت والفناء فأبطال قصص القيسي تعاني من المداخلات الجنسية بحيث تحولهم إلى أناس مضطربين، فالممارسة الجنسية لديهم متتجة من شعور بالغربة الحادة بين الرجل والمرأة لذلك فإن الفعاليات الجنسية في هذه القصص تتميز بالآتي:

1. أنها تأتي عملية موظفة يريد بها القاص فكرة أو رؤية تؤكد حالة الجهل بين الرجل والمرأة بفعل المعوقات الاجتماعية.
2. أنها متشكلة من صياغة مشوبة بالكثير من الرمزية والسرية.
3. أثر البيئة الشعبية الفقيرة في فعالية الحرمان، حيث يبقى فعلاً مؤجلا إلى أشعار أخر.
4. أنها حالة متفجرة قد تقود إلى ظواهر انحرافية عديدة. وتشمل الرجل والمرأة معاً.
5. استخدام القاص للحيوان كتوظيف خاص في عملية الإشارة الجنسية الرمزية التي تنسحب بدورها على الكائن البشري.

---

(1) حتى القطط:: 88-89

(2) سفرة الجسد الأخير: 103

وبهذا فإن ظاهرة الإحباط والتوتر تنتج أو تتمظهر بثلاثة تميزات:

- **الأولى**: إن البطل المحبط في حالة رد فعل وليس فعل، وهذا يعني أن هناك حالة من الرفض الناجم عن رؤية خارجية قاسية وقيام القاص بمقارنتها لا شعوريا بالمخزون النفسي والفكري القائم على مرجعيات مثالية عنده، وبالتالي الوصول إلى نتيجة واحدة وهي رؤية قاسية يقابلها تصور يوتوبي كوني. فهذا التناقض الصارخ يولد الإحباط والتوتر المكهرب.
- **الثانية**: إن هذا التوتر هو رد فعل داخلي (غالباً)، قد يتطور إلى فعل خارجي نادر، وهي حركة خالية من الشدة الداينمية (فعل) تام ومستقل، كما كانت لدى أبطاله في المنتمي المتوتر، وهي تدور في فلك متقارب من الاستلاب والحاجة البيولوجية للجنس المحصور بين الكبت والتابو.
- **الثالثة**: إن البطل المحبط المتوتر هو في الحقيقة منتم مأزوم حيث يستمر ارتباطه بمجتمعه بشكل أو بأخر إلا أن الاختلاف عن البطل المنتمي هو في نوعية ردود الأفعال.

الفصل الثاني

الأجواء القصصية

الفصل الثاني
الأجواء القصصية

مدخل:

تعد عملية النتاج القصصي الحديث من الانجازات الفكرية التي تتطلب معرفة واسعة بمختلف حقول المعرفة التي تمهد الأرضية المناسبة للقاص لخلق الرؤى المبتكرة في الإبداع الفني والذي يمر بعدة مراحل قبل أن ينضج تماما، حيث يرى هلموتز: أنها تمر أولاً بمرحلة (التشبع)، وهو قيام الفنان المبدع بجمع البيانات والحقائق المهمة التي تدخل في صميم الفكرة وتطورها. ثانيا (الاختيار) أو الكمون الإبداعي حيث ندخل فيه بعملية التغيير والإضافة والتعديل من أجل الوصول إلى تركيبة قصصية مترابطة فكراً وفناً. ثالثاً (التنوير) وهو ما درج على وصفه بمرحلة الحل بعد المرور السابق بمخاض العقد في إنتاج الحكي القصصي[1].

وهذا يقودنا إلى الحديث عن خصائص الفنان المبدع بصورة عامة في الكتابة الأدبية حيث يرى ديفز جـ أ، وسكوت جي أ: إن للفنان المبدع بعداً متميزاً في حال تعرفه على عدد من الخصائص الجوهرية في ذاته الشخصي والمنعكس على عملية الإفراز الفكري المتميز، وهذه الخصائص هي:

- **أولا:** (الحساسية) أي فهم الفنان المبدع للإشكالية الجدلية الموجودة في محيطه القريب والانتقال منه إلى الأبعد.
- **ثانيا:** (الأصالة) المتمثلة بعدد متنوع من الحلول التي يتوصل إليها في عملية الخلق الفني.
- **ثالثا:** (الطلاقة) وهي القدرة الفنية والفكرية العالية لإنتاج عدد كبير من الأعمال والأفكار في وحدة زمنية معينة.
- **رابعا:** (المرونة) بالتكيف السريع للتطورات والمواقف الجديدة.
- **خامسا:** القدرة على (التجريد) المرتبط مع المهارة العالية في التحليل الموضوعي.
- **سادسا:** القدرة على (التركيب) بمزج عدة عناصر للوصول إلى كل مبدع.

---

(1) ينظر: التفسير السيكولوجي لعملية الإبداع في الفن، قاسم حسن صالح: 56.



- **سابعا:** مهارة في (إعادة التحديد) بتنظيم الأفكار المبعثرة ظاهرياً المرتبطة داخلياً بشكلها النهائي لتصبح قابلة للمطالعة والفهم.[1].

إن كل هذا متصل بشكل وثيق مع الخلفية السببية عند المبدع في عملية الإبداع، حيث أن دوافع الخلق القصصي عند الأديب له الأهمية القصوى كأن يكون أرضاءً لذاته مثلاً أو دافعاً أخلاقياً أو سياسياً أو فكرياً يقود صاحبه إلى التعبير عنها بصورة الكتابة القصصية وهي لا تتوفر في كل وقت وفي كل حين حيث يرى الناقد مصطفى سويف، إن البداية هي أن (يتوسل الكاتب إلى أدواته، يدفعه قدر غير قليل من الرغبة في العمل محمولاً على أجنحة التحرر من قيود الواقع العادي الذي تسير فيه حياته العادية...)[2].

كما أن من بين الأدوات التي تدعم عملية الخلق الفني عند القاص الخزين القرائي الذي يمده، والمرتبط أيضا بالواقع العام المحيط بالأدب وتحسسه لها. فالإبداع الأدبي يدخل ضمن دائرة الوعي الكوني للمعطيات المؤدّلجة لفكر الأدب ووجدانه.

لقد تحرر القاص العربي من قيود الذاتية المنغلقة بشكل أو بأخر باطلاعه ودراسته للنماذج المختلفة من النتاج الفن والقصصي والعلمي العالمي، وهذا ليس مأخذاً عليه لان نتاج الفكر والعلم والفن، هي إنجازات بشرية مشتركة، كما أن القصة العربية الحديثة بمفهومها المحافظ المتمثل بأعمال محمود تيمور على سبيل المثال المتقيدة بالعرض، والعقدة، والحل، هي في أساسها مأخوذة من مفهوم الكاتب الفرنسي (جي دي موباسان) الا أن براعة تيمور يقع في التطبيق العربي لهذه القصة البعيدة عن التقليد السطحي فالقصة العربية الجديدة بدأت تأخذ مما وصل إليه الغرب في مجال الكتابة القصصية وتزيد عليها[3].

إن السؤال المهم الذي يطرح الذي يطرح نفسه ألان هو عن أسباب هذا الاتجاه نحو الحداثة الفكرية لدى القاص العربي؟ فمن المعلوم أن الاستفادة من الإجازات العالمية في الميادين المختلفة استمرت بتصاعد مع مرور الزمن أي أنها تتوازي مع التقدم الزمني، لهذا يمكن تصور تلك الأسباب في:[4].

---

(1) ينظر: الإبداع في الفن، قاسم حسن صالح: 56.

(2) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: 207.

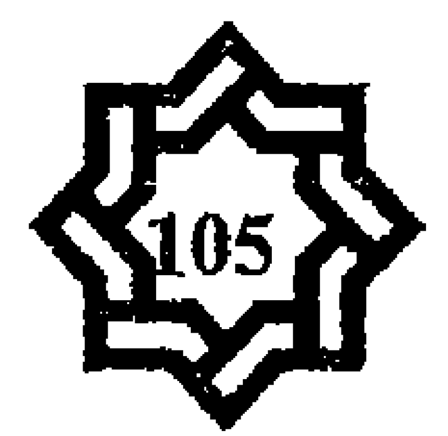
(3) ينظر: الشاطئ الجديد، عبد الرحمن مجيد الربيعي: 17.

(4) ينظر: الطريق والحدود: 121.

1. انغماس الفرد العربي بالمفاهيم الطبقية السائدة في المجتمع والتي سادت لفترات طويلة نتيجة لظروف خاصة من سيطرة خارجية وجدت في هذه الوسيلة طريقة لإدامة بقائها فكانت عقبة أمام التطور الاجتماعي.
2. توقعه بحدوث التطور الكبير والسريع في وجوده العياني والنفسي وإذا بهذا التطور يأتي على نحو غير مؤمل أو متوقع.
3. غياب الفلسفات العلمية والاجتماعية المحلية التي تؤطر حاضر الفرد ومستقبله وتسد الطريق أمام الفلسفات البرجوازية الغربية، لهذا السأم من الواقع دافعاً قوياً نحو التغيير الذي كان مدروساً لدى البعض ومفتوحاً على مصراعيه عند آخرين هذا السأم الذي قال عنه الكاتب الروسي دستويفسكي (إذا فقد الإنسان الأمل، ولم يكن له هدف على مرمى البصر، يمكن لمجرد السام أن يحوله وحش)[1].

إن الحداثة والتجديد اللذين نعنيهما لم يكونا مطابقين للحداثة الغربية تماما، حيث لم يرفض القاص العربي الواقع بالكامل لأن الأمل في التغيير كان قائماً لديه كما أن التاريخ لم يعد كابوساً يحس به بل ماضيا يمكن الإفادة منه باستمرارلوجود عناصر الإشراق والأمل فيه، وعلى هذا (فالحداثة ليست اكتشافاً يأتي من فراغ بل هو تطور منطقي طبقي —توري، لاستمرار عمل الأفكار والرؤى والأحلام داخل نطاق صلاحيتها النظرية وهي نتيجة حتمية لأصالة الفن والفكر والحضارة بأوسع درجات عمقها وشمولها، لهذا فهي ليست مفهوما زمنياً ولا مكانيا بل هي نمو داخلي ضروري ومتفجر ومتجاوز للقياسات التقليدية دائماً)[2]، هذه القياسات التي عَبرت عن فهم ضيق ومحدد لقراءة النص الأدبي دون تجاوزها والدخول إلى نواة النص وجدليته الذي يتطلب عدة قراءات تأويلية مع الابتعاد عن تقييدها بأيديولوجية معينة في التفسير بحيث يصبح النص خاضعاً لسلطة الأيديولوجية بقسرية والمؤدي إلى (تشوه العملية النقدية، ويُخرج الناقد عن مهمته في تحليل النصوص وتذوقها وتصبح الدراسة أحادية الجانب تختزل الموضوع المدروس إلى ناحية واحدة تفسر بها دلالات النص المختلفة)[3] لكن هذا لا يعني أن القراءة وتلقي النص يجب أن يكون محايداً تماما بل المقصود هو الدعوة إلى قراءة متوازنة بين فهم الخزين الثقافي والفكري عند

(1) نفسه: 106.
(2) أسطره الحداثة وأوهام الحمل الكاذب (بحث)، د. محمد صابر عبيد، مجلة الموقف الثقافي عدد 3 لسنة 1996: 37.
(3) نظرية التلقي والنقد العربي (بحث) د. غسان السيد، مجلة الأقلام عدد 4 لسنة 1998: 19.



القاص والموضوعية في الرؤية والمعالجة والأحكام عند الناقد مرتبط بهذا المفهوم (التعددية الثقافية التي تشكل هوية اليوم الحضارية، إذ هي لا تفضي بالضرورة دائما إلى السيطرة والعداوة بل تؤدي إلى المشاركة وتجاوز الحدود إلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة)[1].

جليل القيسي: روافد الثقافة

يعد القاص العراقي جليل القيسي بين طليعة كتاب القصة العراقيين الذين واجهوا العملية الإبداعية بمقدرة والهام ملحوظين متخذا من واقعه المنكسر من إشكالات اجتماعية واقتصادية قاعدة أولى له، ثم اللجوء إلى معين الفكر والثقافة المستقبلة من قراءاته المتتالية للنتاج الفكري والأدبي والعلمي العالمي فكان لا بد والحال هذه أن يتميز العمل القصصي لديه على الصعيد الفني، بعملية مزاوجة بين المحلي والعالمي، بين الحالة النفسية والظاهرة الاجتماعية، فضلاً عن الفضاء الوجودي والعالم السياسي وما فيها من معاناة الأفراد والشعوب واستلهامه من التاريخ المقارن بالواقع اليومي الكثير من مستويات فكره اللامتناهي[2].

إن القيسي فضلا عن تميزه في هذه المزاوجة أتخذ مساراً جديداً في إبداعه القصصي من خلال نمط كتابي متميز وهو (والكتابة عن الأخر)، فأعماله زاخرة بالرؤية الاستيطانية للذوات المحيطة به مباشرة، وهو عمل يدل دلالة مباشرة على وعي متقدم يفيض بالرؤى والانسجام بين قنوات اللحمة الإبداعية على الرغم من أن (الكتابة عن الأخر بعد تمثل واقعه الاجتماعي والسياسي والإلمام بأرثِهِ الثقافي، ليس بالأمر الهين وذلك لأنه يتطلب القدرة على التحرر من الذات تثيره ليترجمها إلى أعمال مكتوبة فيقول عنها القاص: (ما منحني دستويفسكي وجورج أمادو *إضافة لروايات أخرى أكدت التجربة لي أن عالم الكتب عالم غني رائع مليء بالعذابات والأفراح)[3].

إن دراسة التجربة الأدبية لدى القاص جليل القيسي تجعلنا نقر بوجود نمط من التفكير والرؤية المأساوية في أعماله حيث يتلاعب القدر والجهات المجهولة والآلات بالوجود الإنسان ساعياً إلى تحطيمه أو على الأقل تهميشه وتحجيمه كمقدمة لتطويقه، هذه الحقيقة التي كانت قبله

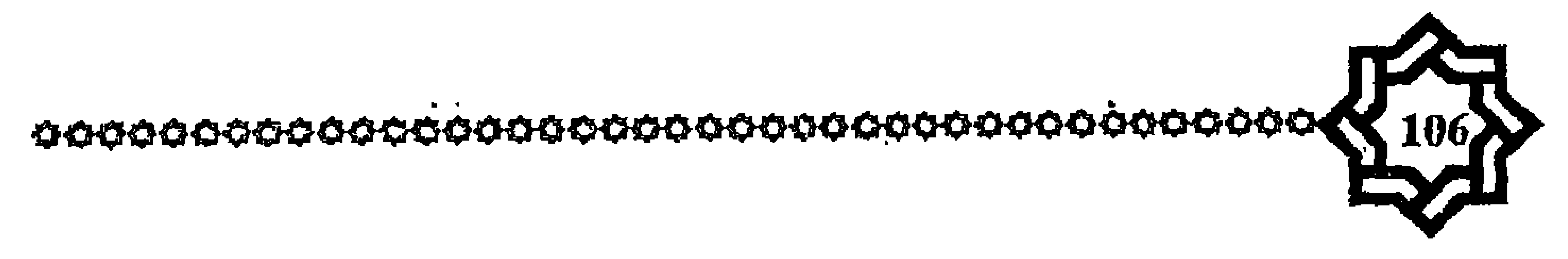
---

(1) نظرية التلقي، د. بشرى موسى صالح: 58

(2) ينظر: فضاءات جليل القيسي المسرحية بين المحلية والكونية (دراسة)، عبد الكريم برشيد، جريدة العلم المغربية، عدد 805، 1992: 4

(*) جورج أمادو: كاتب وروائي برازيلي

(3) حوار مع القاص، مجلة الثقافة.



عنـد (شكـسبير) نتـاج صراع داخـلي وخـارجي في آن واحـد[1] وهـذا يقودنـا إلى اكتـشاف رؤيـة مشتركة بين القاص وشكسبير حيث عبر بمقتضاه فواصل الزمان والمكان ليتحـد في رؤاه مـع ذلـك العبقري القـديم، وهـذا (ممكـن جـداً، وذلـك بالنـسبة لكاتـب في عبقريـة شكـسبير أو برشـت أو سترندبرغ أو غيرهم من الكتاب الكبار)[2]، ويمكن أجمال هذا الالتقاء في الرؤية الكونية في:

- **أولا:** مفهوم وحدانية البطل والبطولـة حيـث نجـد العمـل القصـصي قـائم عـلى البطـل المركزي الذي قد يؤازره آخرون إلا أنه يبقى الرمز الطاغي والأبرز ببطولته.
- **ثانيا:** الموت كحقيقة كبرى قائمة باستمرار، نادراً ما يتخطاه الأبطال.
- **ثالثا:** اتخاذ مبدأ الرفض حجز الزاوية في تصرفات الشخوص سواء أكـان رفـضاً حركيـاً مترجماً على صعيد الواقع أو نفسياً داخلياً.
- **رابعاً:** حالة القلق عند أغلب الشخصيات.

وقد بدت لنا هذه المميزات في تصرفات الأبطال في الفصل الأول، وهي أيضا تنـسحب عـلى الأبطال الفصل الثاني الخاص بالأجواء القصصية من فنتازية وأسـطورية لأن البطـل الـذي يحـارب القوى المرئية وغير المرئيـة في الفـصل الأول هـو نفـسه النمـوذج الفـذ في القـصص الأسـطورية في صراعاته الفكرية وحواراته التي تتجاوز الزمان والمكان مع الإلهـة وأنـصاف الآلهـة، وأغلـب الظـن أنها تؤكد قدرة جليل القيسي على التلوين والتنوع.

إن جوهر عملية الإبداع الفني لدى القيسي يتطلب حـساً خاصـاً بالعـالم الخـارجي المحـيط وهو أيضا صراع بين الخالق والواقع الخارجي والسعي إلى الـسيطرة عـلى هـذا الواقـع عـن طريـق إعادة بلورته وصـبغه برؤيـة موازنـة بـين الـذات والحكـم الموضـوعي للكائنـات والأشـياء، فـثمـة مكبوتات لاشعورية في حياة الأدباء عامة منذ طفولتهم من مخاوف ورغبات مكبوتـة لم تجـد طريقهـا الصحيح إلى الواقع الاجتماعي[3]، فلا يشذ القيسي عن غيره من المبدعين في ذلك.

إن هذه المكبوتات الداخلية تدفع بالأديب إلى خلق عالمه المثـالي الخـاص بـه في حـين يـصف الناقد يوسف ميخائيل أسـعد اسـتقبال الأديـب للواقـع الخـارجي بأنـه (اسـتقبالية أسـقاطية) لأن

---

(1) للزيادة عن التمايزات في أعمال شكسبير ينظر: المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ): 88 –85– 86.
(2) فضاءات جليل القيسي بين المحلية والكونية: 4.
(3) ينظر: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: 122.



الأديب في استقباليته للواقع لا يراه كما هو مصور عيانياً مباشرة كحقيقة موضوعية ، بل يستقبله كحقيقة متخيلة لما يراه هو وما يريده في هذا الواقع[1].

إن هذا يقودنا إلى مسألة مهمة تتمثل في وجود نمط من الثنائية في طريقة الاستقبال التي تخلق في داخله تصارعاً مستمراً وحاداً بين الذات برؤيته المؤدلجة والموضوع، لأن القاص يستقبل المدركات الحسية الخارجية عن طريق مستويي:

- **أولا:** المستوى الشعوري حيث تكون استقباليته للمدركات الحسية تلك موضوعية إلى حد بعيد مبتعداً فيه عن صفة الذاتية.
- **ثانياً:** المستوى تحت الشعوري أو شبه لا شعوري حيث يصطبغ تلك الاستقبالية بالحالة الأدبية فهو لا يكون أدبياً الا في المستوى الثاني[2].

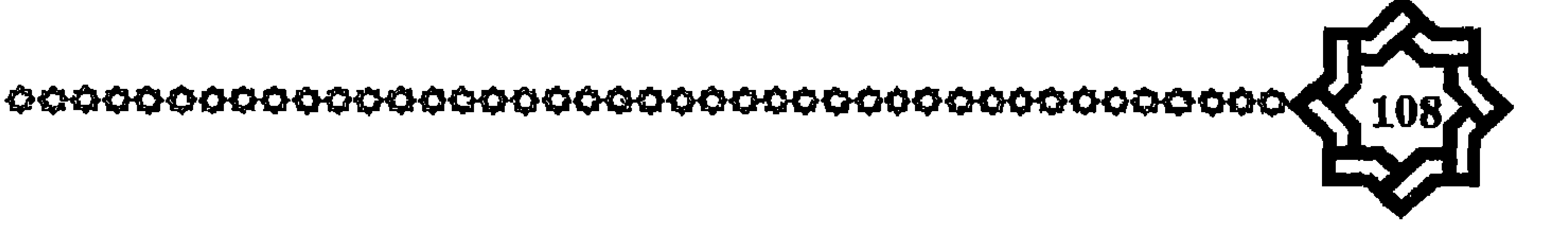
وبين هاذين المستويين يقع الصراع الذي ينتقل إلى حالة الحكم النهائي على المدرك الحسي ويحدث ذلك في الطرح للرؤية الخارجية بطريقة جديدة ومبتكرة، فعمل عقل القاص شبيه بصناعة الالكترونيات التي لا تعني إلا ذواتها بجزئياتها، ولكن باندماجها مع بعضها البعض تحدث الطفرة النهائية إلى منتج يحمل صفة الابتكار والخلق بكامل المواصفات. وكل هذا مرتبط برؤية القاص ومواصفاته الأخلاقية، فهي التي تحدد كيفية التعامل مع المدرك الحسي، وبالتالي إنتاجها وفق هذه الرؤية، لهذا يقول الناقد غرياس: إن إحساس القاص بالتلاؤم مع الواقع الاجتماعي يؤدي إلى هيمنة مجموعة من المفردات والرموز والدوال التي تؤدي جميعا إلى خلق بنية تفاؤلية. في الخطاب السردي ، عكس ذلك يؤدي اهتزاز الرؤية إلى رفض المصالحة مع العالم الخارجي وبالتالي هيمنة رموز وصور محبطة مما يؤدي إلى صعود بنية الإخفاق في الخطاب السردي عند القاص[3].

---

(1) ينظر: نفسه: 71.

(2) ينظر: نفسه: 72.

(3) ينظر: رؤية العالم بنية التدهور في أدب مهدي عيسى الصقر الروائي (دراسة): مجلة الموقف الثقافي، د. سلمان كاصد، العدد 22 لسنة 1999: 53.



الخيال عند القيسي imagination :

إن آلية التخيل (*) عملية معقدة تدور في العقل وتشترك فيها الصور الحسية المطبوعة في الذهن واللاشعور (الغريزة) فالأخير يحاول استمالة تلك الصور إلى جانبها وإصباغها بصبغة جديدة، إلا أن اصطدامه بما فوق الشعور (الضمير) في محاولة تخطيها، يؤدي إلى ارتسام صورة الخيال بطالعها الخارجي الجديد. ومهما كانت نوعية الخيال المرتسم في ذهن القاص وتوافقها مع (التابو) من عدمه فأنه يبقى حصيلة جهد نفسي حساس جداً للمؤثرات المختلفة، وبهذا فان خيال القاص هو جهاز توليد للأشكال الحاضرة في دهنه، وهو ينقسم إلى نوعين من التخيل:

- **الأول:** المخيلة المستعيدة (المتذكرة) وهي الجزء الخاص باستعادة تلك الصور التي شاهدها الإنسان في حالة الوعي من قبل (الشعور)، وفي هذه الحالة نجد المخيلة المستعيدة أكثر ديناميكية، فتثير الصور وتحررها من سكونها المتمركز في الإطارين ألزماني والمكاني.
- **الثاني:** المخيلة (الخلاقة) وهي الطرف الذكي الحساس الذي ينجلي في ذهن الفنان عندما يحدث تولداً للصور الجديدة من الصور السابقة المطبوعة في الذهن الموجودة (بالذاكرة) في مرحلتها السكونية، فتقوم ببناء الصور المحسوسة المتراكمة في الذاكرة بشكل منسق ومثالي[1]. فالقاص يرى حقيقته الفانية الضائعة التي يبحث عنها والمغتربة عن الواقع مما يقوده إلى البحث في ركام الصور الموجودة في ذهنه، فالخيال عند القاص يقوم بتصوير *

(*) التخيل: القدرة على خلق صور حسية أو فكرية جديدة في الوعي الانساني، للتفاصيل: ينظر: الموسوعة الفلسفية، م. روزنتال- ب- يودين: 118.

(1) ينظر: المعجم الأدبي: 244.

(*) تصوير: إبراز الانفعالات الداخلية والخارجية بكلمات معبرة، إما من خلال الوصف النقلي، وإما من خلال التحليل:

أ. ينقل الأديب إلى قارئة المشهد الذي يقع عليه بصره فيصوره، له تصويراً واقعياً ويبرزه في تشخيص معبر. وعند ذلك يكون عمله من حيز الوصف العادي، أو يوحي آلية من خلال التشابيه والرموز والانفعالات، بطبيعة هذا المشهد، وبالجانب العاطفي أو العقلي منه، فيرقى بعمله إلى مستوى فني رفيع، ويقترب من أساليب الرمزية الانطباعية.

ب. يحاول الأديب الفنان تصوير الوجدان، وما يعتمل فيه من عواطف فيبينها واقعياً أو نفسياً باعتماد المفردات والعبارات الموحية التي تنتقل إلى القارئ أو السامع إحساسا عميقا بها. عن المعجم الأدبي: 69.



الواقع وتحويله من حالته الجامدة إلى حالة متفجرة متحركة ومتولدة ، وهو عبر اتصاله بالواقع يحقق (وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان)[1] وهو ليس فعل هروبي يقوم به القاص دائماً من واقع مشحون، بل قد يتطور إلى نوع من المواجهة المبتكرة من خلال تسليط تيار الضوء الكاشف في أسلوب تخيلي.

والقيسي قد يلجأ إلى تصوير ذاته في صور مختلفة متخيلة قد تبدو للوهلة الأولى نوعاً من النرجسية[*] النفسية، إلا أنها في الحقيقة نرجسية خاصة (محورة أو منقولة)[2]، تتسع باستمرار إلى أن يجد القاص نفسه وقد أنطبع على أذهان المتلقين في صور متلاحقة من الأفكار المفرحة أو المحزنة المحققة لتفريغ وجداني عند الأول وإضاءة للوعي عند الثاني.

فالعملية التخيلية عند القاص تسعى إلى الوصول إلى درجة من التحرر عن الانتماءات والاشتباكات الخارجية الحاصلة في الواقع، لهذا يرى فيناك[3] إن مضمون الخيال ليس هو المحدد لطبيعة الصور المتحققة في العملية التخيلية، والذي يميزه عن التفكير الواقعي بل ما يميزه هي الحرية النسبية التي يحصل عليها بالاتجاه نحو عالم الحاجات الداخلية للفرد، الذي قد يستخدم فيه القاص أسلوب المنولوج الداخلي في العملية التخيلية للوصول إلى المفاصل الداخلية الدقيقة لجزئيات المكنون التخيلي (الموضوع)، حيث أن المنولوج الداخلي يتيح للقاص فرص جديدة لفهم تلك الصور ونقلاً عن دو جوران فأنه (ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية)[4] أو تلك الأحداث والصور المتواترة. وبهذا فأن القيسي باستخدامه وتوظيفه الفني للمونولوج الداخلي في العملية الحكائية، لا يستنفذ طاقاته ووسائله من أجل تدعيم عملية الأبداع، لأن استنفاذ الوسائل يحتم نهاية الطاقة الفنية ليصبح عائقا في طريق النتاج الإبداعي.

إن الأفكار والصور وان كانت مبعثرة للوهلة الأولى إلا أن القاص البارع سرعان ما يجمعها ليصوغ منها مادته، (فالصور أقدر على التمييز والتأثير من الكلمات المجردة التي تحتل

---

(1) التفسير النفسي للأدب: 44.

(*) النرجسية: حالة من يعشق نفسه وبخاصة جماله. أشتق من نريسس أو النرجس وهي شخصية أسطورية ورد ذكرها في الميثولوجية اليونانية. للتفاصيل ينظر: المعجم الأدبي: 279.

(2) التفسير النفسي للأدب": 36.

(3) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: 58.

(4) رحلة مع القصة العراقية: 114.

مكانها. أنها تمنح شكلاً معيناً كافياً لحالات الفكرة)[1]. فضلاً عن العملية التخيلية التي تمنح القصة عند القيسي بُعدها المناسب، فان القاص يستفيد من الجو الحلمي حيث وظف الآلية الحلمية في الفعل التخيلي للنتاج القصصي وصولاً إلى رؤية مقنعة للمتلقي فنياً وفكرياً.

فالحلم [*] drem الذي يقع في حالة النوم يساند العملية التخيلية التي تقع في المرحلة الواعية أو (الصحو)، فهذه السلسلة من الصور النفسية التي تتراءى للإنسان في الحالة الحلمية تمتلك خصائص محددة يستفيد منها القاص وهي:

- **أولاً:** اشتراك القاص بصورة مباشرة في الفعل التمثيلي في السرد والحكاية.
- **ثانياً:** انفلات الشخصية من تداعيات وقيود الأحداث وترتيبه الزماني. حيث تمنحه الطاقة الحلمة الحرية الكبيرة في المناورة والتعبير، ليكون تبرير الأحداث الغريبة وغير المتوقعة ممكناً.
- **ثالثا:** خضوع كل التفاصيل الدقيقة من صور وأفكار وأجواء وشخصيات وآحداث وغير ذلك إلى أرادة واحد قوية وهي أرادة القاص يتصرف بها كيفما يشاء طالما أنها تحقق رؤية غرائبية الوجود والأشياء وقسوتها مما يؤدي إلى تصاعد الصراعات الدرامية بشكل مثير.

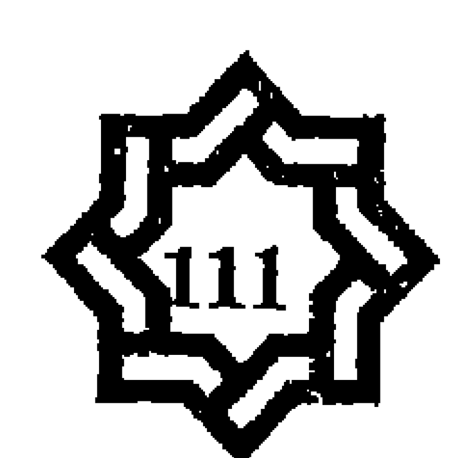
بهذا فإن الحلم يغدو تعبيرا عن اللاشعور، وقد رأى فرويد قبل ذلك إن أحلام الراشدين تكشف عن الرغبات المكبوتة التي لا يتيح لها المجتمع أن تبرز وتتحقق فتتجلى بشكل مستتر في المنام[2] لذلك استطاع القاص أن يستفيد من التيار الحلمي المندمج مع العملية التخيلية وصولاً إلى نتاج قصصي يعبر عن الانكشاف التام لفعالية الكبت المسيطر وتراجعها وبالتالي تحقيق الغاية المطلوبة، وهي قصص تحمل رؤية جديدة عن الواقع الإنساني العالمي المثالي خالياً من البشاعة وتراجع للقسر والإحباط ومحاكمة رموز الإرهاصات الإنسانية في عملية تعويضية واضحة.



(1) ينظر: التجربة الخلاقة، س. بورا: 14.

(*) الحلم: نشاط عقلي يحدث أثناء النوم وهو سلسلة من الصور والأحداث المتخيلة التي يمكن أن يكون لها معنى نفسي أو محتوى يمكن بلوغه بالتفسير والتأويل. موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، د. عبد المنعم الحفني: 1/ 288.

(2) ينظر: المعجم الأدبي: 98



فهذه الفعالية الإبداعية عند القيسي متصلة بالمنطلق الحلمي الذي يتقنع به القاص لتقل تلك النظرة الخاصة، ففي العمل الفني لا نستطيع أن نفصل النظرة الخاصة عن المعادل الفني الذي يلجأ إليه القاص كثيراً إذ يشكلان رؤيته الإذاعية الخاصة[1].

إن دراسة الطاقة التخيلية الخلاقة المستخدمة في التقنية الحلمية المرافقة لبعض حالتها تكشف لنا عن وجود نوعين من التعبير القصصي التخيلي عند القيسي:

- **الأول:** الخيال الفنتازي fantasy الموظف ضمن أشكال معاناة الإنسان المعاصر.
- **الثاني:** الخيال الأسطوري mythology.

حيث يضم الأول:

أ. أشكال التغريب الفنتازي المستخدم في عدد كبير من قصص القاص.

ب. قصص الخيال العلمي.

أما الثاني (الخيال الأسطورة) فإنه يقدم لنا عملية فنية خاصة عبر الأسطورة بلغة (أنا) القاص ذات المساحة الزمنية القديمة والمكانية الواسعة التي تمتد من حضارات العراق القديم والإغريق والرومان، كما أن القاص أدخل العنصر الأسطوري في صورة جديدة عبر قصصه الحوارية مع الشخوص والأبطال القريبين آلية وجدانية في نوع من الأستبطان للآخر من خلال الوسيلة الحوارية بين القاص وذواته المختلفة التاريخيين البعيدين والقريبين زمكانياً.

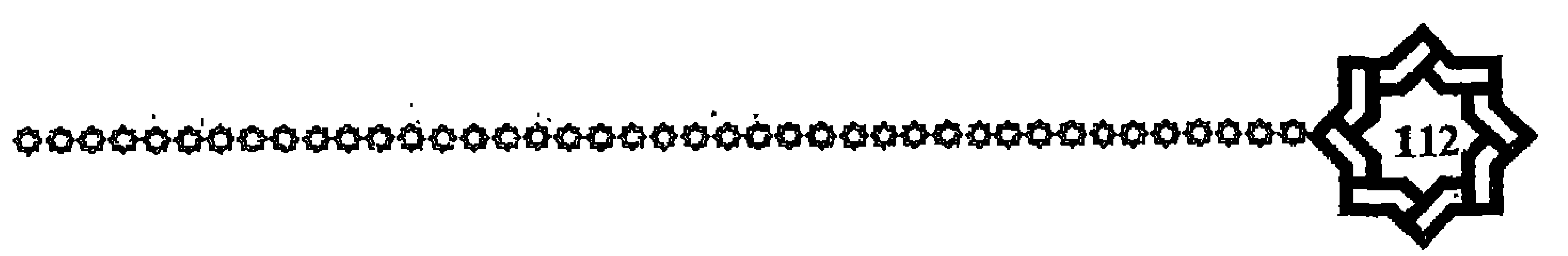
أولاً: الخيال الفنتازي

يمكن القول إن الفعل الواقع في الأجواء الفنتازية* من قبل الأبطال والأشكال التغريبية في القصص هو الامتداد للقوى الخفية غالباً وقدرية مواجهتها رغم إحساس هؤلاء الأبطال بعبثية مثل هذه المواجهات، فالفنتازية بذلك أسلوب فني شخصي لتأطير فكرة غرائبية العوالم المختلفة المحيطة بالانسان وهي أيضا استبعاد تام للمألوف والمنطقي من أقوال وأفعال وأجواء وتصرفات ليحل محلها فعاليات شيئية غريبة لا تمت إلى المنطق المتعارف عليه بصلة، فالخيال الفنتازي الصادر من عقل القاص تعبر عن اللاوعي الشخصي للفنان المتأثر بالخارج بشكل أو بأخر واستبطانه عبر

---

(1) ينظر: من الغربة حتى وعي الغربة: 262

(*) الفنتازية: خرق للقوانين الطبيعية والمنطق، بيد أنها من ناحية أخرى تؤسس منطقها الخاص بها الذي يعكس جوانب من منطقنا أو قوانينها المألوفة. للتفاصيل ينظر: أدب الفنتازية مدخل إلى الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة صبار سعدون السعدون: 10.



سلسة من الموجهات المسبقة معه والمتراكمة على طبقات نفس القاص؛ لهذا تعتبر الكتابة الفنتازية فعلاً معبراً عن الصورة للمحيط بشكلها الخارج على المألوف، تسعى إلى تهدئة ذات القاص القلقة ومجموعة المكبوتات القوية المدفونة قسراً في لا وعيه والساعية إلى الخروج على شكل سلسلة من التوهمات المتفجرة.

إن القاص بإدراكه الخاص يصل إلى حالة من التميز عبر المكابدة المضنية وصولاً إلى البؤر البركانية المتوثبة للانطلاق قصصياً بخلق عالم جديد غريب ومثير عالم يعتبر الصورة الخفية المحيطة بالإنسان، والذي سرعان ما يصل إلى صراع داخلي حول الصور المعروضة، فهو من جهة يرى عالمه المباشر إلا أن طرق العرض والكشف عن ماهيات جديدة مليئة بالتداعيات والإحساس بالعبث والخطر المحيط من كل الجهات تسلبه الراحة المرجوة في اليقين، لهذا كانت الدراسة النفسية للإبداع الفنتازي من الأهمية بمكان بحيث ترى أن الاهتمام بعالم (الأحلام وعوالم الخيال ولا سيما تلك التي تعرف بأنها فنتازية، تحمل أهمية بحيث يكون هناك معنى حتى لأكثر الابداعات الذهنية غرابة ولا عقلانية)[1]، لذلك كان سعي القاص إلى (تشويه الحقائق وتخطيه للمنطق والزمن، وحساسيته المرهفة إزاء القوى غير المحددة والشخصية إلى حد كبير واستخدامه للشخصيات المنشطرة والمندمجة مع بعضها في آن)[2]، وردود أفعال في طريق خلقه العالم المتصور المنتج من وراء حجب الضباب المحيط بالواقع، والذي لا يكشفه سوى عقل يحمل قابلية الانشطار والتجزيء المستمر للعناصر إلى أولياتها، هذا المنحى الذي يعطي العمل الفنتازي القابلية التنافذية إلى الأشياء بالتعاون مع الفكرة الخاصة لتصبح العناصر كلاً واحداً مع المعنى والموضوع، وهي وسيلة من وسائل القاص الفنية المتعددة للحصول على رؤية متعددة الأبعاد ومتكاملة.

إن الغرض من استخدام الفنتازية فنياً يقع ضمن إطار المفهوم الفني والفكري عند القاص لأن غرض القاص من ذلك هو (استغوار الآخر) شخوصاً أو أشياءاً أو أحداثاً، مثل هذا الأستغوار لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق وسائل التحليل النفسي وذلك عن طريق استخدام الذهن للكشف عن العمليات وآلياتها الخفية بشكل مدروس، هذه العمليات التي تسعى إلى إخفاء خصائصها وطرقها بستار من الذكريات وأساليب الكبح المختلفة المضللة[3].

---

(1) أدب الفنتازية (مدخل إلى الواقع): 19.

(2) نفسه: 19.

(3) نفسه: 26.



إن الأمر المثير في هذه القصص، أن العملية القرائية لا تتقبل التوقع والانكشاف بسهولة في ظل غياب تام للسيطرة على الأفعال وردود الأفعال داخل الحدث الحكائي، فهي من جهة نصوص غير كاملة بمعنى أنها تتقبل ظاهرياً الترجيح والتوقع لأنها ممتلئة (بالفجوات النصية)*، لكنها في الواقع لا تستجيب إلى الانكشاف بيسر، حيث أن فجواتها النصية شبيهة بكمائن استدعاء تجذب القارئ في سعيه للوصول إلى الحقيقة وعوالمها الداخلية، لأنه سرعان ما يجدها سريعة الانغلاق على الفهم لتجليات القراءة، لذلك فإن الفعل القرائي يتطلب والحالة هذه توفر نمط التفكيك للرموز في الصور والأحداث الفنتازية وهذا لا يتم إلا من خلال امتلاكه لمفاتيح خاصة معينة وهي:

أولاً: مفتاح الرؤية المشتركة البينية (القارئ – القاص).

ثانيا: مفتاح الفهم التام للحدث الفنتازي الرمزي.

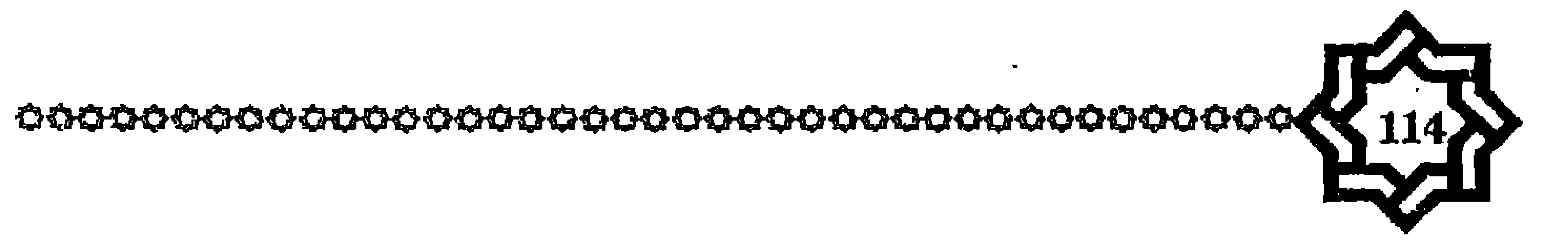
ثالثا: مفتاح الشفافية والتقبل للكيان الفنتازي المعروض.

رابعا: مفتاح المرجعية الذاتية بشطريها الفني والفكري.

فإذا تم فتح مجاهل الحدث الفنتازي فإنها تكشف لنا عن عالم غريب وغامض باستمرار، حيث القوانين الحقيقية مغايرة لما أعتدنا عليه، فهي حالة اصطراع دائم بين الرغبات وكمائن الأخر الذي يؤدي إلى الشلل، فافنتازية تنتج عالماً لا عقلانياً يتطور إلى صور غرائبية مختلفة وهي ليست (مظهر... من مظاهر التقليد والحماس لكل ما هو جديد على الساحة الأوروبية الغربية)[1]، لأن فعل القاص جليل القيسي الفنتازي من خلال استخدام النوع التقني والرؤيوي في عمله الإبداعي، استدعاء لحالات الأصالة الذاتية المؤطرة عنده في استخدام الوسائل الفنية اللازمة لتحقيق تصوره الموضوعي للعالم الخارجي، فعملية الكتابة عند القاص تنتمي إلى فعل معقد يتطلب نضجاً لظروفه الخاصة المدعومة من الحالة النفسية الدفينة، وبذلك يحدث التواصل التام بين عدد من العناصر الداخلة في عملية النتاج القصص، وهو الوعي الموضوعي، والحالة النفسية الخاصة، والمؤثرة البئي واجتماعي.

(*) فجوة النص: مواطن استدعاء للقارى للكشف عن خفايا النص.

(1) القصة القصيرة في العراق 76-73: 127



والقاص لا يبتعد عن عالمه وبيئته المحيطة به في نتاجه القصصي الفنتازي، وقد كان تين(*) قبل ذلك يرى أن اختلاف الفنانين في أصولهم وتربيتهم يجعل رؤيتهم مختلفة للشيء نفسه، فكل واحد منهم يبرز فيه ناحية تختلف عما يبرزها سواه ويقول: (إن هدف العمل الفني أنما هو الكشف عن خاصية جوهرية أو بارزة بطريقة أكمل وأوضح مما تقوم به الأشياء في الواقع، لذلك فإن الفنان يكوّن فكره عن هذه الخاصية ثم يحول الشيء الواقعي طبقاً لها حتى يصبح تعبيرا عنها)[1]، بينما نجد الناقد سانت بيف* أهتم بشخصيات الكُتاب والمؤثرات المختلفة من جسمية ونفسية ووراثية التي يكون لها تأثيرها الفعال في العملية الإبداعية عند القاص[2].

لقد كانت الرؤى العبثية في طليعة النتاجات الفنتازية في القصص المحلية، وهي تعبير مباشر عن حالة جديدة واجهها القاص العراقي، حيث يُرجعها القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي: (إلى الظروف الفكرية التي أتاحتها ثورة تموز 1958 قبل انتكاستها... حيث قرأنا لأول مرة الوجودية والماركسية والكتابات الفكرية الأخرى التي لم تكن متوفرة لنا من قبل وبديهي إن هذه القراءات الشرهة قد تركت تأثيرها على أعمالنا بحدة)[3]. ومكننا أن نصف النتاج الفنتازي عموما بأنه نوع من الفعل التجديدي الذي يتجه هذا النمط من القصص ووسيلة جيدة أمامه للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة المسببة للملل والتلبد، والغرض الفلسفي منه التعبير الصارخ عن الضيق من الكبت والرعب الذي يميز عالم الإنسان في هذا القرن، حيث تكشف عن انحطاط تام للمعايير السليمة المعقولة، لهذا فهي سلبية في مجمل فعاليتها متضخمة بمعاناتها[4].

ولقد درات قصص هذا النوع على نمطين:

(*) هيوبليت تين: (1828– 1863) ناقد فرنسي درس التأثير المتبادل بين العوامل النفسية والطبيعية في الأدب. للتفاصيل ينظر الادب المقارن، محمد غنيمي هلال: هامش صفحة 55.

(1) منهج الواقعة في الإبداع الأدبي: 149.

(*) سانت بيف: (1804 –1869) من كبار النقاد الفرنسيين، ومن أباء النقد الحديث في العالم وقد أراد أن يجعل من النقد كالتشريح الطبيعي باتخاذه للنص مرآة لنفسية المؤلف. ينظر الأدب المقارن: هامش صفحة 47–48.

(2) ينظر: نفسه: 47–48.

(3) الشاطئ الجديد: 214.

(4) ينظر: أدب الفنتازية: 20.



أ. الفعاليات الغرائبية:

ففي قصة (الضفة الأخرى من البحر) يواجه بطل القصة السيد (ن) قوى تسعى إلى تطويقه والسيطرة عليه ووصفه بكلمة (المهاجر) الذي يتردد في سمعه كدقات الناقوس لتُألم كل مفصل من مفاصل وجدانه ووعيه، وهي قوى تتخذ أشكالاً عدة فهي تارة أيدٍ طويلة قذرة:

وامتدت عشرات الأيدي الطويلة والبشعة، خارقة جدار الظلام، جارفة خلفها خيطاً رفيعاً من الضوء الأبيض الشبيه بضوء الفجر، وأخذت تهددني بالمهاجر... لم أرى أكثر بشاعة وقذارة من تلك الأيدي التي راحت ترقص كأرجل أخطبوط أمسك بفريسة... تمادت الأيدي في اقترابها مني. ثم آهانتني وبعثت، أو حاولت أن تبعث، الرعب في داخلي، وعندما زعق الصوت صائحاً: المهاجر السيد ن، حطت الأيدي عليَّ، ولم يمض وقت طويل حتى شممت رائحة مدوخة، فرأيت، ربما تحت وطأة لا معقولية الموقف، أن أرتجف قليلاً عندما شاهدت سائلاً بنياً كالذي يخرج من فم الجراد يصبغ وجهي ويدوخني ثم حاولت الأيدي أن ترفعني عن الأرض في محاولة داعرة لاهانتي وأشعاري بحقارتي وهشاشتي...[1].

أو كصوت يدوي:

وأتضح لي، بعد اتهامي بالمهاجر وبتلك اللهجة الخشنة، أني في شبكة وأن المصير الذي أنتظره مخيف وشائك لا يمكنني أن أعرف إلى أين سيفضي. فتريثت، وتريث الصوت معي، ورأيت في تريثة ضرباً من الازدراء والعطف، ومن أفسح المجال أمامي لاتخاذ قرار ما[2].

فإذا كانت الأصوات فعالية فيزياوية لا تتميز بالقدرة الحركة على الجبر، فإن الأيدي تحمل مثل هذه القدرة وهي أيضاً معادلة لفكرة الوصف المرفوض الذي يصل إلى حد الإتهام والأجرام بكلمة (المهاجر) القادم عبر الفعالية الصوتية السابقة، لتغدو الأيدي بهذا حاملة لسمة الانقضاض على الفريسة الضعيفة للنيل من وجودها وحريتها لتتحول كلمة (المهاجر) لاحقاً إلى اصطلاح مطلق تسعى من ورائها تلك القوى إلى التجهيز على البطل لأنه حامل لبذرة الرفض في ذاته، لهذا يتشبث هذا الأخير في حمى صرعه مع الأيدي بـ (التراب) الرمز الموظف الدال على التمسك

---

(1) الضفة الأخرى من البحر: 37-38.

(2) ينظر: نفسه:36.



بالوجود الإنساني الحقيقي على أرض الوطن، وعندها تستنجد تلك الأيدي والأصوات بعنصر فيزياوي أخر وهو (الضوء) وإدخاله في معادلة الصراع:

لم تكن الأيدي وحدها هي التي أصيبت بحمى البحث عني، أنها الصوت، والضوء، وحتى كلمة (المهاجر).

- المهاجر السيد ن قليلاً من التريث والصبر

فصرخت، وكنت قد نسيت الصمت قليلاً:

- أين أنا؟ وفي أي بقعة من العالم؟ التراب الذي لمسته هو ذاته ذلك التراب

أي برهان تريدون على كوني غير مهاجر؟ ما هذا النطاق من الظلام؟ وما معنى هذا الاتهام وهذه المطاردات الثعلبية؟[1]

ويعود الصوت مرة أخرى إلى مطاردته:

- المهاجر السيد ن: لا خيار لك البتة. أنت مجبر على السير، ولا جدوى من الهرب.

لم أكن أعرف أن زيارة الغجر ستكلفني مثل هذا الجهد الحيواني[2].

إزاء عبثية الحوار والهرب من وقع قاس فان سبب الصراع يتضح حيث أن القوى الغربية تخشى بعُصابية (الغجر) وهو الرمز الآخر الذي يرد ذكره كثيراً في قصص القيسي وما يحمله من بعد إيجابي يتضمن فيه الحرية والفرح والاحتفال، لتصبح مجرد زيارتها اتهاماً وحكماً بالتهجير. وفي ذروة محاولات البطل المستميتة للخلاص من مطاردات الأصوات والأيدي والضوء يقع في مصيدة أعدت له مسبقا:

وبعد جري طويل، انتهيت إلى مكان يغمره ضوء أبيض شبيه بضوء الشمس فرأيت مصيدة كبيرة جداً في وسطها قطعة جبن كبيرة ومجموعة من الهياكل العظمية متناثرة في أطراف المصيدة، وغمرني الضوء بدفء لذيذ، فشعرت بدغدغة مثيرة، وتأملت قطعة الجبن، كان من حقي أن أفكر بأن المصيدة كانت موضوعة لاقتناص حيوانات فقرية تحوم في هذا القطاع من العالم عندما اقتربت لا لمس الجبن، رأيتني في المصيدة التي أطبقت عليَّ بقوة وأنا عار تماما[3].

---

(1) الضفة الأخرى من البحر: 39.

(2) نفسه: 40.

(3) الضفة الأخرى من البحر: 42.



فالضوء الأبيض يتحول إلى كائن حي يمتلك خصائص القوة والبطش وما اللون الأبيض والدفء إلا كمائن مجهزة لتجذب الإنسان إلى قفص ليعامل كفأر.

فالحدث المروي في القصة يكسبه المنولوج الداخلي شعلة إضافية بعد أن ترك القاص بطله يتفاعل مع الحدث الحكائي والقوى الخفية بحرية، وهذا يعني أن الخيال القصصي يعمد إلى (حبك عقد لا نهاية لها حول الواقع، وإلى محاولة جعل مقاديرنا النسبية تناسب معادلاتنا في كل شيء)[1]، عندما تتزاحم الأدوات الحية أو التي اكتسبت بعدها الحيوي رؤية فنتازية غريبة، للنيل من الإنسان، وعن هذه الأدوات يقول الناقد عبد الجبار داود البصري: (إن الحس الجماعي في قصة القيسي يمثل إحدى القوى الضاغطة على أرادة البطل ومن هنا كانت صورة الحشد التي تلح على القيسي تتجسد بشكل – أرتال جراد – أو عشرات الأيدي المحاصرة أو عدد من الأبواب الموصدة أو أسراب من الغربان)[2]، وهذا نكتشفه باستمرار في قصص عديدة ففي قصة (ثلاثة تلال من الجراد) يسعى الرجال الحديديون إلى شحن مجموعة من البشر المحصورين في غرفة طينية صغيرة إلى حيث (تلتقي السماء بالأرض)[3] في أجواء غريبة تهجم فيها أسراب الجراد على الغرفة الصغيرة ليغوصوا حتى الرقبة في مستنقعها وهم فرحون يضحكون لأنهم اختاروا شيئاً بإرادتهم بعد سلب حريتهم.

أما في قصة (صهيل المارة حول العالم) فتظهر الأجواء الفنتازية بقسوتها المعهودة في قصص القيسي، حيث اللامكان ومجهولية القوى الخارجية الضاغطة المطاردة للبطل وادواتها الشريرة (اليد) التي يمتلك خاصية مضافة هذه المرة فضلاً عن داينمكيتها الحركية تلك هي القدرة على الكلام ، لتندمج بذلك الآلية الفيزياوية المتمثلة بالصوت مع القدرة الحركية السابقة المعهودة فيها.

فضلا عن اليد نواجه (النسر) الذي يفترس زميل البطل الباحث المترقب (للغربان) الطائر كمعادل للحرية والانطلاق أما في قصة (الجدار الذي نطق)[4] ، فيبدأ التيار الحلمي بالتدفق حيث يعمل اللاوعي على الدخول في عوالم العقل الباطن واستكشاف خفايا ومواطن رعبه الأزلي من القوى الغامضة والإحساس بعدم المناعة من (الآخرين) أي الجماعة البشرية:

---

(1) الإحساس بالنهاية، دراسة في نظرية القصة، فرانك كرمود: 171.

(2) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: 38.

(3) ثلاثة تلال من الجراد: 18.

(4) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 124.

... ودفعت أحد الأبواب فانفتح بسهولة غريبة، وواجهت فوراً باباً آخر، وآخر، و آخر، دونما نهاية. كانت هذه الأبواب حائلة (كذا) اللون، قبيحة الشكل، كأنها مخلوقات أسطورية... ثم توقفت الأبواب فجأة عن الانفتاح... وسرعان ما قبض عليَّ بضعة أشخاص راحوا يضحكون مني باستهزاء، ويوجهون إلي كلمات لم أفهم منها شيئاً... وكان أحدهم يردد بصوت واضح:

- لا تخف. لا تخف. أنها مهزلة... مهزلة[1].

ويعود الضوء في هذا القصة مرة أخرى ليتصف هذا المرة بصفة التذويب والصهر للكائنات والأشياء:

فرأيت الضوء الذي كان يغمرهم يتقلص ببطء، والجدار الذي كونوه يضيع برفق. وخلت أن الضوء أذابهم فارتعبت لحد الجنون، وخيل إلى أن شيئاً ما سيصهرني بعد قليل فأتحول إلى عجينة دموية، سأنصهر، أنصهر، أنصهر...[2].

وتارة أخرى يكون للضوء قدرات خارقة جديدة:

ثم أخذت أركض بكل ما لدي من طاقة. ووجدت نفسي خفيفاً جداً. ومن بعيد لاح ضوء بنفسجي، وإذ اقتربت منه، شعرت بسترتي تطير في الهواء، وبأنني أقع على مقربة من الضوء. وتلويت كالمصاب بالصرع، وعندما رفعت رأسي، وجدت فوقي نسراً كبيراً يحرقني بنظراته النارية، وجناحاه يغطيان مسافة كبيرة من المكان. فأغمضت عيني. وسرعان ما تخدر جسمي حتى صرت لا أعي شيئاً. وزحفت بعد صمت طويل إلى تحت الضوء. وغمر الظلام كل شيء من جديد. ونظرت إلى الخلف فأدركت أنني في نفس المكان الذي أتوا بي إليه. ووجدت الجدار يتحرك في رقصة جميلة وسمعت أحدهم يردد بصوت جهوري: تكون أو لا تكون[3].

فالقاص يتجه باستمرار نحو التضخيم للعنصر الصوري المتواتر الحامل لديناميكية الفعل من خلال الصوت والصورة المتشكلة من اللون والضوء في أجواء فنتازية غريبة يسعفها في ذلك لغة ثرية واضحة متفجرة، وهذه الصور المتدفقة من ذهن القاص المتضمن للرغبات الدفينة، يستمر بشكل صراع درامي (منفلت) حيث يصبح كل شيء ممكن الحدوث بين أطراف معادلة

---

(1) الجدار الذي نطق: 124.

(2) نفسه: 126.

(3) نفسه: 127.



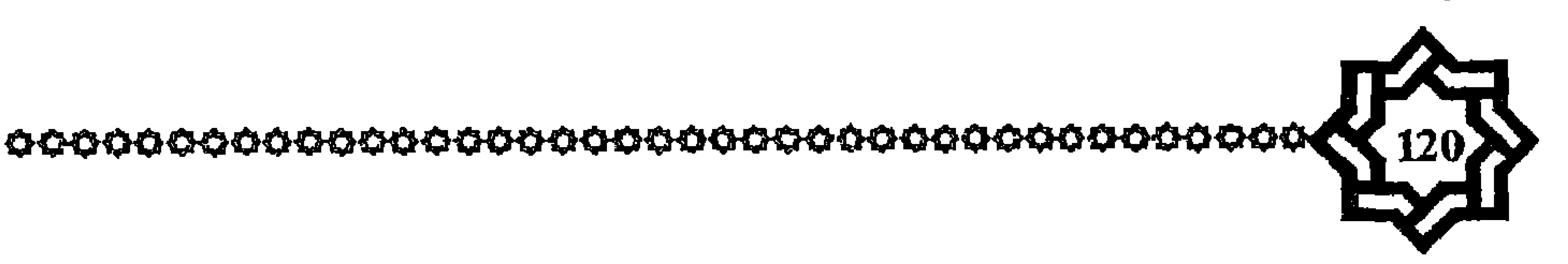
الصراع نجد ذلك أيضا في قصة (لحن في قاع أزرق)[1]، حيث يلف الحدث القصصي جو من الإبهام والخيال ليخرج لنا على شكل شبيه بأحلام اليقظة:

إلى الآن ما زلت أعيش أتون المعركة. ولا أدري أهي معركة سقوط أم انتصار. لا فرق، المهم هو أنني أعجز من أن أستطيع أن أعرف إذا كان ذهني هو الذي أخترعها، أم أنها معركة حقيقية كل ما أعرفه أن بوسع إدراكي الفطري ووعيي أن يخلقا كل شيء. كل الأشياء كانت توحي بأنها حقيقة، لكنها ملطخة بشيء من الضبابية. كنت المسها، وأحسها، وأصطدم بها نضالي المستمر وأنا انحدر من تلك الكوة الأسطوانية على درج حلزوني عريض. إلى أين كان يؤدي ذلك الدرج الذي يركض أمامي دون أن يكون له نهاية؟[2].

إنّ هذا السيل من الرؤى الضبابية الذي يلف الجو القصصي يبين لنا حالة من الامتزاج بين الوعي واللاوعي، بين الوهم* والخيال والحقيقة العيانية فمن المعلوم أن الوهم قد يظهر في الإنسان المعافى وهو غير الهلوسة المرضية، الناجمة عن التعب والظلمة أو الخدر الذهني فتشوه الحقيقة[3]، وإن كانت الرغبة المطروحة بإطارها الوهمي قابلة للتحقق أحياناً مثال ذلك التوهم عند المراهق بقيادة طائرة، قابلة للحدوث إذا ما توفرت له الظروف العملية والمستلزمات الفنية من الدراسة والدربة أما الخيال فإنه صفة مكتسبة يكتسبها العقل الإنساني في حالته السوية الطبيعية، فقدرة القاص تقع في استلهامه الرؤى المختلفة من هذه الفعاليات الذهنية الدقيقة والمعقدة وهذا يعنى إن الفنتازية (مسألة لا واعية ولا يمكن التحكم بها وهي شخصية جدا وتفتقر بنتاجاتها إلى الوحدة أو العمومية أو التوازن. هنا تقترن الفنتازية بحلم اليقظة)[4] حيث يتحول دور الخيال هنا الى آلية مدروسة بعناية عند القاص، الأمر الذي يولد الانفعال الحقيقي بنمطيه النفسي والفني لينتج عن الأول مجموعة الانفعالات المعبرة عن واقع معين والمطبوع في عقل القاص، بينما يعني الثاني تحول تلك الانفعالات إلى حجرة الخيال الخلاق في ذهن المبدع ليطوره إلى نتاج متميز من الأفكار المعبرة

---

(1) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 113.
(2) لحن في قاع أزرق: 113.
(*) الوهم خطأ يقع فيه الحس أو الذهن فيعتقد المرء أن الظاهر المخادع هو الحقيقة. عن المعجم الأدبي: 295.
(3) ينظر: المعجم الأدبي" 195.
(4) أدب الفنتازية: 16.



وبالتالي الوصول إلى ما يسمى (بانفعال الفنان) فنياً. وكل هذا من دون المساس بالوحدة العضوية* الضرورية في العمل الفني لأن النص إذا لم يتوالد طبيعيا داخليا، لا يوَلد النص خارجياً ككيان واحد متين بل يؤدي إلى اهتزاز أركانه بشكل مخل.

والقاص لا يستنفذ أدواته الفنتازية التي رأيناها في قصصه السابقة، فالضوء يعود من جديد في هذا القصة ليمارس دوره المؤثر:

كان يتبعني ضوء برتقالي من فانوس مختنق. وكنت أركض بسرعة جنونية لأصل إلى القاع هل ثمة قاع في هذا الوجود...؟[1].

أما الجدار المحيط بالبطل فإنه يأخذ شكلا غريبا قاسيا:

ولأول مرة أحسست أن جداراً دائرياً يحيط بالدرج السائغ وكان الجدار مغلفا بطبقة غير طبيعية من البخار وبلزوجة مقززة وكنت كلما استندت إليه للراحة المؤقتة، زدت التصاقاً به وحاجة إلى قوة كبيرة تنتزعني عنه[2].

وتارة أخرى يعود العنصر الصوتي عبر تضمين القصة بمقطوعات شعرية أو أناشيد تنشدها جوقة غنائية:

الحياة هي انتظار طويل
وممل لشيء لن يحدث
إن من يشتهي دون أن يفعل
ينتج الطاعون... الطاعون... الطاعون[3].

والقاص يؤمن بأن الألوان والأضواء تشكل أدوات حتمية في الفعل القصصي، ليعود إلينا هذه المرة اللون الأحمر بكامل طاقاته:

وفجأة أنقذف اللون الأحمر، فأشاع دفئاً لا يستطيع إلا ذلك الشيء اللامرئي في داخلنا أن يتحسسه. ونظرت إلى يديَّ فوجدتها بلون الدم... وعلى حين غفلة، دوى صوت غريب الجرْس،

(*) الوحدة العضوية: نمو النص داخليا فالكلمة تنمو من الكلمة والجملة من الجملة والعبارة من العبارة وأن يتناول النص موضوواحداً.

(1) لحن في قاع ازرق: 113.

(2) نفسه: 114.

(3) نفسه: 115.



لا بشري تارة، وبشري تارة أخرى قائلا: السيد أنور: نعلمك أننا هم نحن (كذا) المحلفون الذين اختارنا وعيك وأعطانا الصلاحية المطلقة للحكم عليك. وقد قررنا بالإجماع الحكم عليك بالعزلة الأبدية. لم أحتج حتى داخلي الذي لم يعرف سوى التحدي، بقي ساكناً. نعم، أنه لحكم قاسٍ لكنه كان لذيذا جداً)[1].

فالقص المنتَج متشكل من بنيتي الذات أي (الشعور) والمكاني المباشر ونتيجة لهذين العاملين تتحدد معالم الصراع والرؤية المنتجة لذلك فإن إبداع القيسي متأت من التوازن اللامرئي القوي بين التوتر النفسي المتزايد جراء المواجهات المستمرة في الواقع من جهة والتعبير عن معاناة الذات المكبوت، ولعل نهاية هذه القصة وقصص أخرى مثل (صهيل المارة حول العالم والضفة الأخرى من البحر و إذا فقد الملح طعمه و سافروا مع الطيور البحر) وغيرها تبين لنا إن جليل القيسي (يعيش لحظات رهيبة من الانسحاق والانكسار الذين كانا يسيطران على الوضع العربي عموماً بعد أن خرج الكل من نكسة حزيران فنرى كيف تهيمن الأجواء الكابوسية والكافكوية والديستوفيسكية)[2] على قسم مهم من النتاج القصصي، كما أنه ليس ببعيد عن التأثر الشديد بالرؤية الكافكوية للعالم الساعي إلى تشييئ الإنسان وتهميشه ليتحول إلى (ملف. والميت أصبح يعرف عنه برقم دال عليه. حتى عندما يستدعى إنسان بصيغة شخصية، فهو ليس شخصٌ بل قضية)[3]. في مثل هذه الرؤية الفلسفية التشاؤمية التي ترى الحياة بمنظار قاسٍ نجد (هذا العالم المستَلَب، حيث الأشياء وحدها لها قيمة، أصبح الإنسان شيئاً بين الأشياء، وهو أيضا في الظاهر أكثرها عجزا وأكثرها حقارة وقد تموه الإنسان أكثر فأكثر وأصبح بقعة من اللون بين بقع أخرى...)[4]، لكن القيسي أختلف عن المنظور الكافكوي بظاهرتين مهمتين:

- **الأول:** بطل القيسي متصف بروح المقاومة العنيدة والتمرد سواءً أكان مقاومة إيجابية خارجية فعلية كما في قصة، (صهيل المارة حول العالم) أو إحساسا داخلياً نفسياً كما في حالة بطل قصة، (لحن في قاع أزرق).

---

(1) نفسه: 117.

(2) جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام أسطره الذات

(3) ضرورة الفن: 103.

(4) نفسه: 110.

- **الثانية:** تكرر حالات انتصار البطل في القصص على القوى الخارجية لأكثر من مرة سواء أكان انتصاراً حقيقياً أو ميتافيزيقياً خيالياً فالقاص يحاول باستمرار التعبير عن الوجود القوي للكائنات المتسبية للحزن والألم الإنساني على الرغم من تغطيتها بحُجب الرمز المكثف. كما في قصة (إن عروقي تتحول الآن إلى لون البنفسج) حيث تمتلك تلك القوى وسائل خارقة للطبيعة قريبة من عالم السحر والشعوذة، لتخرج على البطل من مرآة موجودة في غرفته على هيئة رجل بشع المنظر يحمل بيده أدوات القتل ساعياً إلى صلبه وإدخاله إلى داخل الثلاجة ليموت ببطء نزفاً وبرداً، ليقول بطل القصة في النهاية (لكن لماذا يبدو كل شيء على ما يرام بالنسبة لكثيرين...أواه أية فوضى براقة)[1]. وفي قصة (أيام مثقوبة)، أستطاع القيسي أن يولد الصور الفنية من عناصر ورؤى متسمة بصفة الإشارة الرمزية حيث الأرض العربية معرضة للاستنزاف والسلب على أيدي قوى خارجية غربية:

كانت بقرة ضخمة تسحب العربة بيأس في اتجاه ضوء أحمر خافت وكلما اقتربتُ من الضوء، بدت وجوه الرجال أكثر صرامةً وحقداً...[2].

والخلاص يأتي من الجماهير: ومع خيوط بلغتُ وسط المدينة فإذا بجدار بشري على شكل دائرة يحيط بآلة ضخمة مخفية تشبه الأخطبوط وعلمت أن الجماهير أضرمت فيها النيران، فيما راح الرجال الطوال، وقد قصروا مثل الأقزام، يدخلون في النار بعد أن يصَّلوا طويلاً أمام الآلة[3].

فكان أن لجأ إلى النموذج الأعلى الذي تبحث عنه الجماهير وكان على شكل إحلال اللاوعي الجمعي محل الوعي الفردي فقد فسر به يونغ* الإشكالية النفسية عند الإنسان المعاصر، فبطل القيسي (بطل جماهيري يتحرك على مساحة أفقية عمومية شاملة، إذا يتجسد فيه الحس الجماعي، فتارة يمثل أصواتاً متزاحمة، وتارة أجساداً متداخلة، وتارة رؤوساً متلاحمة)[4]، لهذا كان القاص في

---

(1) أن عروقي تتحول الآن إلى لون البنفسج: 24.

(2) أيام مثقوبة: 108.

(3) نفسه: 110.

(*) يونغ: عالم نفس ألماني (1875 – 1961) حل اللاوعي الجماعي – محل الليبدو الفعالة الفرويدي ومركب النقص الأدلري. للتفاصيل ينظر: علم النفس في مائة عام، ج. ل فلوجل: 204 وما بعدها.

(4) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 38.



نهجه إلى استلهام الفكرة الواقعية يصطدم بقسرية ودموية الصراعات فيه، فكان أن نشد التعبير عنها عبر التوهيات والرموز فالقصاصون يعمدون إلى (قراءة الحكاية الفنتازية في أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية لتكون القصة الحرفية مجرد حرف هيروغليفي يدون حقيقة معلومة سلفاً. إن الواقع والأطر أو الشخصيات الفنتازية لا تتطلب تصديق القارئ لأن التعامل معها سوف يكون على أساس أنها أطروحات منهجية وتضطلع الصفة المميزة لغرائبيتها بمهمة التعليق على الأفكار المطروحة بشتى السبل)[1].

إنَّ القيسي يلجأ دائماً إلى استكناه العوالم المختلفة وإسباغها بالرؤية الفنتازية الخاصة التي تتوافق ورؤاه الشخصية للعالم الخارجي، لتأتي أحياناً صوره صارخة مثيرة لأكثر من تساؤل بعد أن يكون قد أستفز جميع المدركات والموروثات العقلية و التابوية بإصراره على أدلجة القصة بشكل أو بأخر بحيث يؤدي إلى خلق القصة الفنتازية التغريبية ليصل إلى حالة خارجة على الموروث المحلي القائم على ابتعاد القاصين بصورة عامة عن المسائل الأعتقادية الدينية، حيث يرى الوجوديون أن الشعور الخارجي المباشر الملموس للأشياء في محيط الإنسان هو الشعور التام والصحيح وهي المعرفة الأصلية وعلى هذا فإن الشعور بالكيان الخارجي مستخلص من الوجود ليس إلا[2]، لهذا جاءت التصورات على وفق هذه النظرة مثيرة للجدل، ففي قصة (أسطوانة الزمن)[3]، يقذف بالشخصية القصصية الرئيسة في عالم غريب مع أعداد غفيرة من البشر حيث الجميع يسعون إلى الوصول إلى مكان الحكم، فهي أشبه ما تكون بأجواء يوم القيامة، والناس يتدافعون لمعرفة مصيرهم.

طبقة سميكة وكاكاوية من الغبار تغلف خمسمائة متر أو أكثر من مكان فسيح خال من كل شيء. وينقشع الغبار في هدوء جنائزي لينكشف عن سور جلدي أسود على شكل دائرة اهليجة. وتنفجر أصوات شتى لا يستطيع الآتي تمييزها لفرط اختلاطها الشديد، وكأنها تنبعث من فم أسطوري... فتتعالى الأصوات كأنها من حناجر محروقة. وجدت نفس أسبح في الغبار والملح

---

(1) أدب الفنتازيا: 12.

(2) ينظر: الوجود والعدم: 23 وما بعدها.

(3) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 68.

بصعوبة جدارا سميكاً من البشر يتهافتون إلى كوة صغيرة... أما إلى أين كانت تؤدي تلك الكوة، فأمر كان يجهله الجميع[1].

وفي خضم ذلك يتساءل الجميع عن النهاية:

– هيا.. هيا. أفسحوا الطريق. لم أكن أعرف أن مثل هذا الجيش سيدخل الجنة؟

– جنة؟ أية جنة؟

فالقاص عبر قراءاته المتلاحقة للفلسفة والفكر الغربي وتداعياته سعى إلى تقريب فكرة العبثية واللامعقولية، حيث العالم مضطرب بلا هدف مع سيادة القلق والحيرة لتغدو في النهاية دراما اللامعقول نوعاً من التجربة الصوفية[2]، والتي يعبر عنها القاص بهذه النظرة (المتشككة) (فمهمة النقد في القصة ليست في تحليل جوانبها الفكرية والفنية، أو في تحديد القيم الجمالية الكامنة فيها حسب، بل واكتشاف أبعاد الرؤية النفسية والاجتماعية والسياسية، وتسليط الأضواء المركزة على نواحيها الغامضة، بغية معرفة مداخلها الذاتية والموضوعية التي لم تكن في حسبان القاص ذاته)[3].

ومن الناحية الفنية فإن القاص يمتلك مقدرة ذكية في استخدام الرمز وخلق الجو الفنتازي المعتمد على الحلم والخيال أو اللامعقول في حالات أخرى في محاولة لاكتشاف العقد المجرد في شرنقة الواقع[4]، وتبعاً لذلك جاء وصف جهنم كمصير مؤقت لبطل القصة متجاً عن رؤية تخيلية واسعة ناجمة عن رؤية كابوسية مثير:

كان الدهليز مظلماً. ولم ألبث أن وصلت إلى ساحة واسعة، فرأيت جيشاً من الناس في أسمال قذرة مزرية يرثى لها. كانوا جميعا مبعثرين هناك وهناك، بعضهم يحمل ألواحا خشبية غليظة على ظهره، وأخرون يسيرون خلف ثيران تمشي على إيقاع طبول خافتة، في حقول تبدو تارة مخضرة، وأخرى مجدبة، وكان منهم أيضاً من يديرون عجلة كبيرة، بل خرافية، وأردت أن أرجع مرة أخرى إلى الدهليز. لكن أحدهم باغتني بضربة عصا على ظهري قائلاً:

سر... سر... أرفعها....

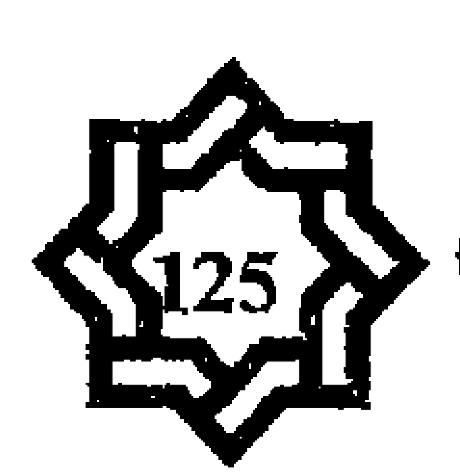
---

(1) أسطوانة الزمن: 68.

(2) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، اللامعقول: 542.

(3) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 17.

(4) ينظر: نفسه: 37.



لماذا؟....

- هنا لا توجد كلمة لماذا هنا يجب أن تقول نعم...[1].

فهنا نواجه عملاً ذا بعد فنتازي خاص فهي وسيلة تعبيرية تسعى لمحاولة اختراق اللاوعي الجمعي المقابل عند (المتلقي)، وهي نتيجة مباشرة للأثر الأيدلوجي القادم من جدليات اجتماعية وسياسية واقتصادية والمستنبطة من الفلسفة الغربية الداعية إلى تركز الوجود الإنساني من خلال منطلقين أثنين أولهما الحرية وثانيهما الفردية، حيث يصبح الأول قيمة عليا مطلقة بقوله (أن الإنسان محكومة عليه بأن يكون حراً)[2] في سعي واضح إلى التوفيق والملائمة بين الحرية والتصرف الفردي الخارجي الذاتي، وترك الحدود القانونية والدولية الاجتماعية المقيدة للحرية وعلى هذا فإن الإنسان هو بما موجود حسب[3]، من دون اعتبار لأي شيء أخر.

إنّ لا معقولية الأجواء والأحداث في هذه القصة تُصدم القارئ ودهشته ليؤدي في النهاية إلى خروج بطل القصة من النار (جهنم) وخلوده في الجنة:

وبجهود لا أستطيع وصفها، تخطيت الجدار الشائك، وركضت تاركاً ورائي لوحة دامية. وما أن وصلت إلى الدهليز، اتجهت صوب الكوة، حتى أخذت، لخوفي، أسير ببطء. ووجدت الحارس يدقق في الوجوه تدقيقاً جيداً، ويصرف الكثيرين الى الجهة اليمنى... كان من المستحيل أن أقفز إلى الجهة اليمنى،... لولا أن هجوماً عنيفاً حدث فجأة على الكوة، وللمرة الأولى، وجدت نفسي أسبح في ضوء عجيني دبق. ثم غزت أنفي ألوف الروائح المهيجة ومشيت مسافة قصيرة حتى بلغت ساحة جميلة مليئة بأنواع المراجيح وناس ظرفاء ويسيرون في هدوء، وهم يحدقون في واجهات المخازن،... ، والنساء نصف عاريات، وهن يرددن كلمات سريعة...[4].

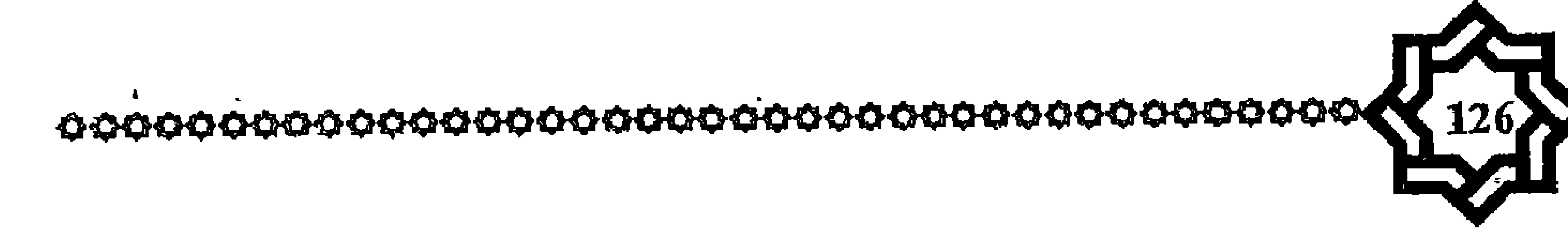
إن في تداعيات عبثية الحياة وإحساس القاص بانعدام العدالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وانسحابها إلى مستويات اللاوعي نوع من الاحتجاج، لأن القاص عندما يتجه نحو اللامعقول والعبث في الرؤية الفلسفية والمستخدم للصور الفنتازية الحادة الخارجة على المألوف،

(1) اسطوانة الزمن: 70.

(2) نزعات في الفكر الأوروبي، عواد مجيد الاعظمي: 77.

(3) ينظر: نفسه: 77.

(4) أسطوانة الزمن: 72-73.



أنها يحاول أن يغوص في الصور ويعرضها بشكل جديد (مقلوبـاً رأسـاً عـلى عقـب، مـشوهاً كـما لم يشوه من قبل، دمياً بصورة لا تصدق)[1].

هنا يجب أن نـشير إلى أن تأويـل القـصة الرمزيـة الفنتازيـة وغيرهـا مـن القـصص الحـديث لكاتب مثل جليل القيسي ليس حالة مقحمة غريبة، لأن الـنص يتطلـب درجـة مـن التأويـل يكفـي لفهمها، فهي تخضع إلى عملية التفكيك اللازمة لفهم النص وبذلك نلاحظ:

- **أولاً:** خضوع الفعالية الكتابية المصطبغة بالتغريب كفكرة خارجيـة عـن الـذهن الخـاص بالقاص إلى سلطة الاتجاه النفسي العام المؤدلج.
- **ثانيا:** إن هذه النصوص تسمح بالتأويل لأنها تقوم على جدلية التفاعـل الحـي بـين الواقـع والفن، أي أن النص القصصي يقبل التأويل على وفق معادلة السبب والنتيجـة المكونـة مـن التقبل الجمالي فالتأويل فالفهم[2]، مثل هذا التأويل ينـسحب إلى قـصص القـاص العلميـة الخيالية أيضا التي تستجيب لمحاولته التوفيقية بين قراءاتـه العلميـة عـن الأجـسام الغريبـة الطائرة في الفضاء، وقراءاته الأدبية.

ب. الخيال العلمي:

ففي قصة (طقس الدوامات الهادئ)[3] يتعـرض بطـل القـصة في طريقـة بـسيارته إلى مدينـة (طوز) في يوم ربيعي جميـل، إلى مثـل هـذا الاكتـشاف عنـدما يترجـل مـن سيارته ليتأمـل المنـاظر الجميلة:

مشيت مسافة طويلة بعد أن أنعشني الهواء اللذيـذ المغـري... فتحـت مـذياع الـسيارة ومـن خلال الباب الذي تركته مفتوحاً، أنداح صوت أسمهان الملائكي وهي تغني. ليـت للـبراق عينـاً... وبينما أنا أردد هذه الكلمات وكلي انتشاء، فإذا بصوت أسـمهان الـساحر يـصبح أجشا، مـضحكاً، وبدلاً من أن تقول للبراق، تقـول وبـشكل مـضحك يـب....ررر...ققق، وانفجـرت خشخـشة سريعة ومتتالية ومزعجة جـداً...سـمعت صـوتاً مخيفـاً وشـعرت بوضـوح أن الأرض يهتـز تحتـي والسيارة تترنح وكأن يداً وهمية تهزها يمنة ويسرة... خف الدوي قليلاً، وحـل محلـه ضـوء متـوهج

---

(1) الطريق والحدود: 68.

(2) ينظر: التلقي والتأويل (مدخل نظري) بحث، ومحمد بن عباد، مجلة الأقلام، العدد 4 في 1998: 7.

(3) مجموعة في زورق واحد: 185.



للغاية... وأخيراً ركضت إلى السيارة والضوء الفضي يزداد توهجاً... أنغلق باب السيارة وتجمد المفتاح في مكانه لا يتحرك خف الدوي كثيراً غير أن الضوء أستمر يشع، رأيت جسماً دائري الشكل مثل اسطوانة معدنية، هبط الجسم الأسطواني برفق فوق الزرع... وأنفتح باب في الجسم الأسطواني... وأندفع درج حديدي، وترجل منه عدة مخلوقات لها وجوه مستطيلة عظمية التكوين شبيه بوجوه جياد مريضة. وأول ما يلفت النظر في وجوههم الجبين العريض جداً والذي يدل على الذكاء الحاد وعينان دائريتان مثل عيني البوم بلون البلوط... كانوا يرتدون ملابس رجال الفضاء... كانوا يَنطون وكأنهم يحتذون أحذية مطاطية غريبة تقدم أحدهم مني وبعد أن ركز بصره الذي أدهشني وأنا أرنو أليه من خلال النظارات الزجاجية الكبيرة فوق عينه، وربت بهدوء على ظهري... وساقني بتودد إلى الاسطوانة[1].

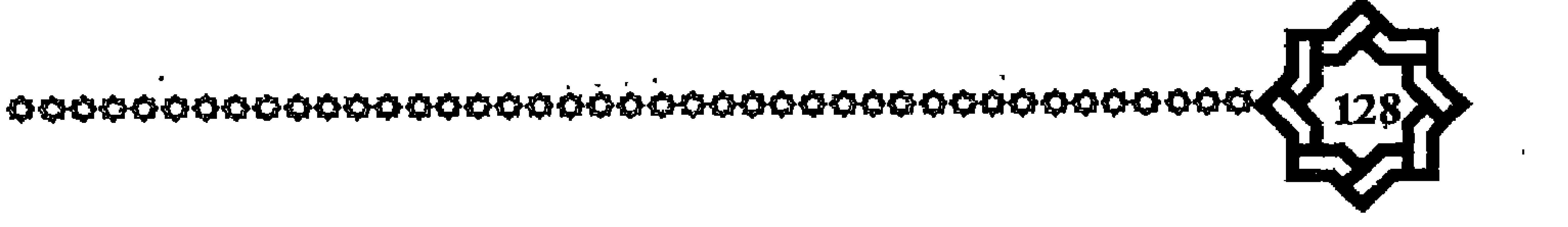
فالقاص يبدو في تشكيله الصوري للأشكال القادمة من الفضاء الخارجي من كائنات وسفن فضاء (أطباق طائرة) متأثراً بما أنتجته السينما العالمية حول هذا الموضوع وقد قام بممارسة أسلوب شبيه من عين الكاميرات السينمائية عبر الوصف والتصوير الدقيق المتنقل للأشياء بجزئياتها وحركاتها أولاً بأول وباستخدام جيد للقطع* الصوري الذي ينتج حرية كافية للحركة الصورية والأحداث من جهة وإطلاق يد القاص في التوقف أو الزيادة بالشكل الذي يتناسب وعمله من جهة أخرى، أن هذا القطع الذي يعطي للقارئ تصوراً جيداً عن وجود تداعيات صورة وحديثة أخرى موجودة في البؤرة المقطوعة لا يقدمها القاص مجاناً للقارئ حيث يدفع ذلك، الأخير إلى التأمل المكشف وإعمال الخيال والعقل مما يعطي للعمل الإبداعي قدرة واسعة في التأثير. وفي عالم القص العلمي الخيالي فان القيسي لا يترك مفردة صغيرة من المفردات والصورة المتخيلة إلا ويركز عليها أضواء كاشفة حيث نستدل بواسطة ذلك على عالم غريب يجمع بين الصور من سمعية وشمية ولمسية وبصرية:

ويرفق شديد أدخلني في غرفة زجاجية جميلة... أجلسني فوق مقعد وثير ومريح جدا ورش على وجهي سائلاً زكي الرائحة ومنعشاً إلى درجة عدت إلى تماسكي،... اهتزت الاسطوانة ونفذ دوي خافت إلى غرفتي،... فوق شاشة جهاز التلفاز وباللغة العربية ظهرت هذه الكلمات:

---

(1) طقس الدومات الهادئ: 187 — 188.

(*) القطع: أحد التقنيات الأسلوبية المعروفة في السرد القصصي لا تخلو منه أي قصة تقريباً للتفاصيل ينظر: توظيف الأسطورة في القصة العراقية، فرج ياسين، رسالة ماجستير كلية التربية جامعة تكريت 1996 منشورة: 102.



أجلس بهدوء... لا ترتبك أبدا... أنت في أمام.... لا تقلق.... نحن أصدقاء... قلت في نفسي وأنا أقرأ: كيف لا أقلق. إلى أين أنا ذاهب... ماذا لو دخلت فقاعة من ألغاز في دمي؟ في أي ارتفاع نحن الآن؟ وما هي إلا لحظات ووسط اندهاشي الشديد جاءتني الأجوبة... أطمئن جداً أنت في منتهى الأمان... قلت مع نفسي بفرح شديد:

- شيء عظيم... أه تجيدون اللغة العربية...رائع... رائع...
- نحن نجيد كل لغات كوكبكم!
- .... للمناسبة من أنتم؟
- نحن مخلوقات من كوكب بعيد يسمى – أكسلوب.
- اكسلوب؟ وهل هذا الاسم من لغتكم؟
- طبعاً
- ما معنى أكسلوب في لغتكم؟
- معناه... السعيد إلى الأبد
- واكسلوب حتماً كوكب متقدم جداً
- منذ عشرين ألف سنة ونحن كوكب متطور تكنولوجيا وحضارياً... قبل آلاف السنين قضينا على جميع الأمراض وإلى الأبد...[1].

إن العملية القصصية لدى القاص تمر عبر سلسة من العمليات الإلهامية* داخل فكره وخياله، يعطي للأشياء أقصى حدودها وطاقتها لهذا فان لحظات الإلهام هذه تكون في حقيقتها لحظات حلم لصانعي الأحلام مندفعين أليه لأسباب سيكولوجية غامضة، أو فكرة خارجة سيطرتهم تطربهم أو تهددهم مما يستجيبون لها سريعاً بصورة لا إرادية في إلهامهم[2]. وبذلك فان العمل الإبداعي يتكون من عدد من الخامات القابلة للتوظيف وهي الكلمات والمشاعر والأصوات والروائح والأضواء وغيرها بالإضافة إلى الكائن الحي المركز الأول لتجليات النص الحكائي:

---

(1) طقس الدوامات الهادئ: 189– 190– 191.

(*) الإلهام: الفكرة التي يتكون لدى الفنان، ويعتقد أنها ثمرة من ثمار اللاوعي. للتفاصيل ينظر: المعجم الادبي: 35. وهي ظواهر نفسانية أكثر منها روحية للتفاصيل ينظر: قضايا النقد الأدبي/ ك . ك رثفن: 127.

(2) ينظر: نفسه: 117.



طلبوا مني أن أضغط على الزر رقم 6... وما أن ضغطت على الزر حتى ظهرت عدسة ورأيت من خلالها أجراما، وكواكب تلمع، وهتفت بنشوة.

- الهي ما هذا الجمال الساحر... أه، هذا الجرم له أضعاف بريق القمر... حقاً، ما هذا الجرم الفضي؟
- أنه تابع –آيو –... هل سمعت به؟
- لا
- كيف لا في الارض عندكم تسمونه –أيو –... أما نحن فنسميه (يدي آميشكو)...[1]

حيث نجد أن القاص في الحكي القصصي يميل باستمرار إلى تعزيز نصه الفنتازي الخالي بعدد من الأسماء الغريبة بشكل متعمد لإغلاف قصته بالجو التغريبي اللازم، فلا يشعر القارئ أنها محمولة قسراً إلى العملية السردية أو في تطور الحدث القصصي بل هي جزء أساسي من مكونات الحدث القصصي وتعزيز له، ومن بين هذه الأسماء:

آيو: وريا، غانميد، كاتو... وهي أسماء لأقمار وتوابع وأجرام سماوية، وأسماء بشر كشولكي الشاعر، أو عبارات أجنبية خيالية مترجمة إلى العربية:

كانت الجماهير تحمل لافتات عليها شعارات بلغة أكسلوب وباللغة العربية: أهلاً بك فوق كوكبنا ضيفاً عزيزاً ومحترماً (فجوة شخو لبسان كازما بي يلفرا دون زم بي داش يول)[2].

كما أن القاص لا يترك اكتشافاً علمياً أو صفة أو حالة محسوسة من قبل أحدى الحواس البشرية إلا ويوظفها في قصته من قبيل المعلومة العلمية:

- هذه الأجرام كلها تكونت من سحابة من الغاز الساخن قبل أكثر من أربعة الألف مليون سنة...[3].

أو في السرعة:

وعادت الفوضى لأكثر من دقيقة إلى الشاشة...

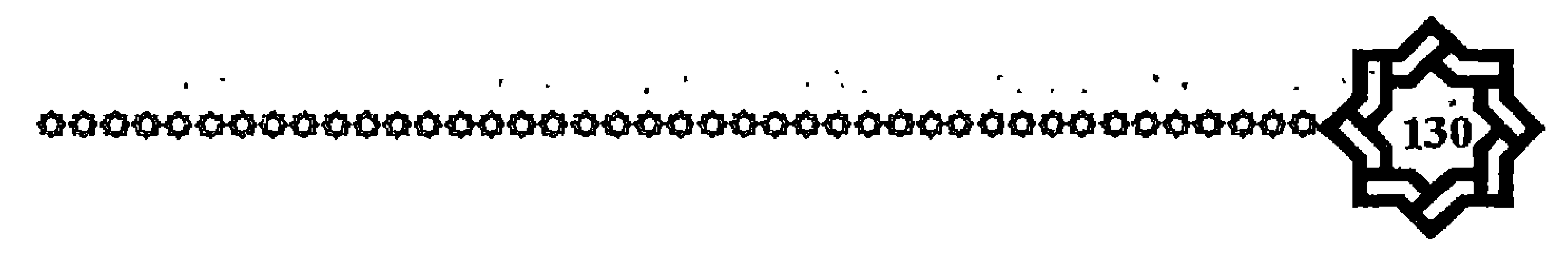
- أنت انفعلت مرة أجرى....
- بل أندهشت يا سادة يا كرم... وبأي سرعة جئتم؟

---

(1) طقس الدوامات الهادئ 193 –194.

(2) نفسه: 202.

(3) نفسه: 194.



- بثلاثة أضعاف سرعة الضوء...
- مستحيل...
- بل بعشرين ضعف سرعة الضوء...
- مستحيل... قرأنا في المدرسة أن جسماً ما إذا سار بسرعة الضوء فإنه يتحول إلى كتلة إشعاعات.
- هذا صحيح....[1].

ويعمد إلى الاقتباس(*) الشعري في النص الحكائي أو التناص(*)، عندما يلد نص من نص لكاتب أو شاعر سابق:

- ... عندما نزلنا في أور، نزلنا في مكان بعيد، ورأينا شولكي يتلو الشعر...
- ماذا؟ هل تجيدون اللغة البابلية القديمة أيضاً...
- طبعاً... كان يعشق كوكب الأرض، ومدينة أور... وكلما رفضنا أنلبي طلبه لعودته إلى الأرض يقرأ هذه القصيدة:
- أنظر ا صديقي كيف تغيرت الأرض
- أنظر إلى البحر بجانب جبل العالم
- الأرض تبدو هناك كالخيل
- والبحر كأنه قناة صغيرة
- الأرض تبدو وكأنها مزرعة صغيرة[2].

---

(1) طقس الدوامات الهادئ: 193.

(*) الاقتباس: نقل أثر أجنبي إلى لغة أخرى بعد إدخال تعديلات على النص الأصل وأحيانا على الأفكار الواردة فيه... (ويقال) اقتبس الشاعر أو الناشر، ضمن كلامه من كلام غيره. للتفاصيل ينظر: المعجم الأدبي: 29.

(*) التناص: نسيج من اقتباسات سالفة تتجلى بمظاهر مختلفة، مثل المدونات والصيغ والنماذج الإيقاعية وشذرات من اللغات الاجتماعية، التي تتخلل النص وتتأثر فيه وله آليات عمل كالاقتباس والتضمين حيث يحدث المؤلف أو الشاعر تعديل في النص عند الأول، ولا يحدث ذلك عند الثاني. للتفاصيل ينظر: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة 86 وما بعدها.

(2) طقس الدومات الهادئ: 200.



كما يلاحظ أن جليل القيسي يسعى إلى أدلجة القصة العملية برؤاه الفكرية التي تظهر واضحة وقوية كما في قصصه السابقة من خلال الإحساس بالآم وأحلام البشر في كل مكان وتطلعه الدائم إلى يوتوبيا (طوباوية) سامية لعلها تتحقق في يوم ما:

قلت في نفسي منذ ملة وهؤلاء يطيرون بي بسرعة عشرين ضعف سرعة الضوء، والآن يعرضون علي أحداث في كوكبي. أيها العالم الساحر... يا من تجعل أقصى اللامعقول، والمستحيل، واللايقين معقولاً... وفعلاً رأيت فوق الشاشة مظاهرات عمالية صاخبة ولافتات باللغة الإنكليزية –إذا كنتم تريدون الفحم تفضلوا جربوا تحت الأرض وأخرجوه بأنفسكم... نحن نريد 50٪ زيادة دون أية مساومة... لافتة أخرى، وعامل شاب يخطب: جربوا البقاء تحت الأرض لساعتين فقط لتعرفوا كيف نموت كل يوم برفق من أجل أن تكدسوا الأموال، رأيت عدداً من محاربي الغوار في أدغال أفريقية... القس أبيل موزيروا يلوح بيده مهدداً وموغابي يخطب...[1].

فالقاص عبر هذا المونتاج[*] montage يريد أن يحقق مقارنة غير مباشرة بين العالم الخيالي كوكب (أكسلوب) والعالم الواقعي العياني (الكرة الأرضية) المليئة بصرخات الشعوب المقهورة، وهو لا يسلك مثل هذا السبيل من دون أن يكون قد أقتنص المرجعيات المناسبة اللازمة لعملية الأقتفاء الثيمي حيث تعددية هذه المرجعيات آخذة في الأتساع والازدياد بفعل تعدد وسائل الإدراك التقنية الحديثة من سمعية وبصرية التي وفرتها الثورة المعلوماتية والأتصالاتية العالمية التي جعلت من العالم قرية صغيرة بعدما (تجاوز الكاتب المصدر المرئي والمرجع القريب إلى المرجع التنافذي المستمر الجريان ومد مقاصده عبر محيط الوعي المحدود ومخزن اللاشعور الآسن....)[2]، كما أنه لا يترك النهاية القصصية من دون أن يشير إلى الشعور بالحزن الذي ينتاب بطل القصة الذي يبكي ألما:

عندما نزلت من الأسطوانة أصبت بحالة من الفقدان اللاإرادي للقوى العضلية... بكيت بحرارة وأنا جالس على الأرض، بكيت لأخلاقهم الرفيعة، لدماثتهم لتربيتهم العالية...[3].

---

(1) طقس الدوامات الهادئ: 197.

(*) المونتاج: تركيب الفلم، وصل اللقطات... ببعضها البعض. للتفاصيل ينظر: فن المونتاج السينمائي، تأليف وأعداد كاريل رايس، ترجمة أحمد الحضري، مرجعة أحمد كامل المرسي: 9.

(2) مجرات التأثير: 14.

(3) طقس الدوامات الهادئ: 203.

حيث استخدم القاص المونولوج الداخلي في القصة بعناية عن طريق الراوي بصيغة (أنا) المتدفق على طريقة الاستذكار لفعل واقع في وقت سابق على لحظة الرواية (الآن). أن المنولوج الداخلي على تماس مباشر مع عواطف الشخصية وانفعالاتها وكما وصفه ليون أيدل بأنه تعبير (الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي)[1].

كما أن الراوي عندما يتحدث عن تجربة قريبة إلى نفسه يجد في ضمير المتكلم وسيلة مناسبة للتعبير عن حالة التقمص للشخصية بقصد إعطاء القارئ قدراً أكبر من الإحساس بالأصالة السردية[2].

إن هذا العالم الغريب العذب يستمر في التأثير على القاص ففي قصة (أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا)[3] نجد (م) يخرج من بيته ليتمتع بالمناظر الربيعية الزاهية في قريته الهادئة حاملاً معه رواية (دونكي خوتادي لامنشا)، حيث يمتزج عالمي الواقع الربيعي المعاش المباشر والخيال الذي ينتاب بطل القصة إلى حد التوهم بوجود أشكال بشرية وشيئية في المحيط الإدراكي القرب.

وفيها لا زالت نفس العوالم الفنتازية الخيالية تواجه الشخصية القصصية الرئيسة، فالجسم الغريب القادم الفنتازية الخيالية تواجه الشخصية القصصية الرئيسة، فالجسم الغريب القادم من الفضاء هو ذاته بصوته وشكله والألوان المنبعثة منه الذي واجهناه في قصة (طقس الدوامات الهادئ):

ورأى جسماً أسطواني الشكل فوق رأسه من خلال ضباب شفيف. انقطع الدوي وأنقشع الضباب بهدوء، وتجسد الجسم الأسطواني في ضوء الشمس المائلة إلى الغروب، وبدا بلون الفضة المجلية... وحطت برفق فوق مرتفع في السهل على مبعدة عشرات الأمتار من حيث يرقد (م) في العشب. كانت الأسطوانة بحجم طائرة صغيرة لكن بدون جناحين، وأشبه شيء بصاروخ... تكور (م) في مكانه، قال: الهي ما هذا الشيء المخيف أيكون مجرد طيف، وهم... هل لأنني فكرت أكثر مما يجب بمغامرات ذاك المعذب المسكين خوتا؟...[4].

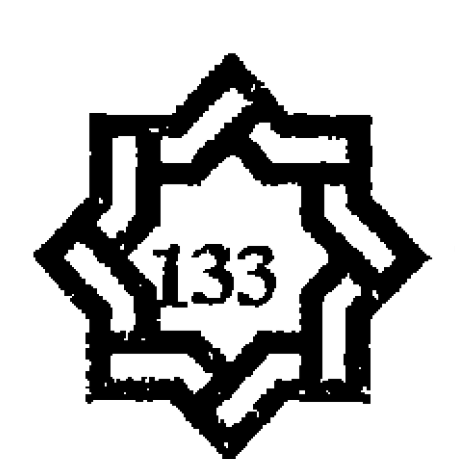
---

(1) رحلة مع القصة العراقية: 114.

(2) ينظر: صورة البطل في الرواية العراقية 1928 –1980: 330.

(3) مجموعة في زورق واحد: 30.

(4) أحلام الفارس الحزين دون كيخوتا: 32.



كما أن في استعماله للمفردة الأجنبية ينوي إعطاء العالم القصصي الرمزي الذي يطرحه بعده المطلوب واستخدام المفردة بأقصى حدود إمكاناتها، فهو يقول عن ذلك: (استعمال الكلمات والأسماء الأجنبية مقصودة لأنها في قناعتي أراها أدق وأقوى في التعبير لما أريد)[1].

وتتخذ صورة الكائنات الفضائية أشكالاً غريبة فهي قريبة الشبه بالأخطبوط ألا أن تصرفاتها الخارجية تحمل طابع المودة والتقرب تجاه البشر:

أنفتح الباب بشكل دائر في منتصف جسم الأسطوانة: واطل جسم أشبه شيء بأخطبوط بحجم قرد، وبسرعة غريبة قفز فوق الأرض، واقترب من (م)... أحاطت مجموعة أذرع بكتف (م) الذي أغمي عليه في هذا الأثناء ورفعت الأذرع جسم –م– عالياً وعندما أفاق –م– وجد نفسه في غرفة مختبرية نظيفة أمامه لوحة عليها مئات الأسلاك، والأزرار، والساعات الصغيرة، والأضواء الملونة، والآت دقيقة... رش الجسم الأخطبوطي... سائلاً بارداً على وجه (م)... أفاق وشعر بانتعاش حاد وحيوية...[2].

كما أن الأصوات الخارجة من هذه الكائنات الفضائية تتصف بالرومانسية والموسيقية الحالمة وهي تجيد الكلام بكل لغات الأرض:

كانت الأجسام تتهامس مع بعضها بأصوات تشبه ضربات آلة موسيقية. أرتاح (م) فوق مقعده ألإسفنجي قبالة اللوحة... لمس أحد الأجسام زراً، وظهرت شاشة بحجم جهاز التلفاز، وبضربة خفيفة على زر آخر ظهرت على الشاشة وبجمع اللغات في العالم هذه الجملة: أي من هذه اللغات تجيدها قراءة وكتابة ؟ وما أن ظهرت اللغة العربية، حتى أشار (م) بإصبعه إلى الحروف العربية[3].

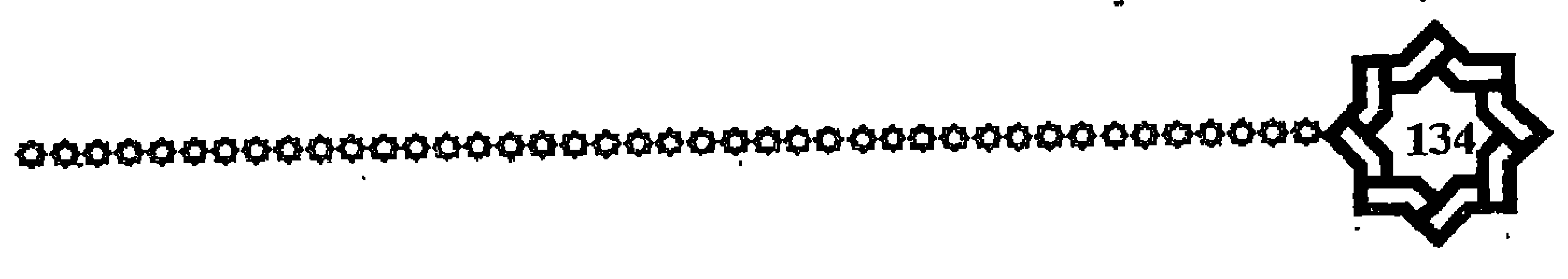
يتجه القيسي نحو استلهام تام ومواصلة للعلاقة الخاصة مع المواد الفكرية الخام المتمركزة في ذهنه، وهذه المواد الأولية لم تعد بدائية في حالتها التكوينية بل متبلورة إلى أشكال وصور جديدة منتجة، مستفيداً من القدرة التوظيفية العالية للمدلول الرمزي لهذه المواد وهو قد يصل إلى شكل

---

(1) مقابلة خاصة مع القاص اخبراها الباحث في داره بتاريخ 22/ 10/ 1999.

(2) أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا: 32 –33.

(3) أحلام الفارس الحزن دونكي خوتا: 33.



جديد، في فعالية متطورة وهو استبطان* هذه الرموز المحمولة عبر تجليات القاص (فدون كيشوت) الرواية العالمية للشخصية الخيالية المتحدثة عن مهزلة السقوط الأخلاقي التي حملته البرجوازية الغربية، حيث معنى البطولة التي أرادها (سرفانتس) بطولة حقيقة ولكنها باتت تحقق المصلحة الذاتية الخداع فهي بعبارة أخرى ترمي إلى التغير الذي أصاب العالم الغربي في قيمه الأخلاقية والاجتماعية، مثل هذه الشخصيات والعناوين المشكلة تتطلب كشفاً للمقصدية الحقيقة من استخدام مثل هذه الشخصية وهي على الارجح نوع من (الاستعارة التوضيفية) المتكيفة مع فكرة الشخصية دونكي خوتا حيث أن علاقة المشابهة قائمة وإن كانت بصورة غير مباشرة فالشخصية مستغرقة في الخيال تتوهم جيوشا من المجرمين يحاربهم، في حالة انغماس خيالي تام من خلال طواحين الهواء وقد لجأ القاص إلى هذه الرواية وهذه الشخصية كتعبير عن أقصى درجات الخيال وبالتالي فإن ما سينجم عن هذه الاستعارة من انعكاس محدد على القصة سيكون مناسبا بمعنى أنها تعطي المعقولية الكاملة للحدث اللاحق (وهو ما يلذ لإنسان الرؤى: الأتساع الهائل في ذاته وألوف المدركات والرؤى الخفية في نفسه)[1].

وسألهم (م) من يكونون ومن أين جاءوا:

وقرأ فوراً على الشاشة: نحن من مجموعة الكواكب التي لن تتوصلوا إلى اكتشافها حتى بعد مئات السنين... أن أسم كوكبنا 1860934583 ÷ 343 × 56438...أنه كوكب بعيد جداً... جداً. أن فهمكم للسرعة، والزمن وتلاشي الأجسام هزيل، بل متأخر...

- وما معنى هذه الأرقام؟
- نحن نتكلم بالأرقام
- ألا يمكنك أن تترجم لي الأرقام إلى أسم؟...
- لكن لا يوجد له معنى في مفرداتكم...
- عجيب.... كم مرة جئتم إلى كوكبنا؟
- مئات المرات...

(*) الاستبطان: ملاحظة المرء لظواهره النفسية أي الملاحظة الذاتية، ويرتبط الاستبطان بظهور الشكل الأعلى من أشكال النشاط النفسي، أي بفهم الإنسان للواقع حوله، بتبلور عالم انفعالات، الإنسان الداخلية وتكوين خطة الفعل الداخلي لديه. ينظر: الموسوعة الفلسفية: 24.

(1) سقوط الحضارة: 207

- لم؟

- لأسباب علمية...هل تريد أن ترى بعض أحداث كوكبكم؟

...فوق أرض مرمرية يسير الرجل وحاشيته يقترب من نصب جداري ويتكلم بعد أن يأذن للجماهير أن ترفع رؤوسها... سأل (م) بذهول، من يكون هذا الرجل؟ أجابت الشاشة...:

- أنه حمورابي... يوم قرأ شريعته للشعب.... سجلنا هذا الاحتفال سنة 1520 قبل الميلاد من تاريخ أرضكم....[1].

- أو مجموعة لقطات قصيرة متدفقة ذات رؤية فكرية انتقادية:

لكلمة الحرب... الحرب... في مختبرات اللغات الكونية في كوكبنا، وعبر اتصالنا بكواكب عديدة، وجدنا كلمة حرب عندكم فقط... الآن أنظر...

وبحركة سريعة، وعبر ضغط على مجموعة أزرار ظهرت على الشاشة لقطات سريعة وواضحة.

... يوليوس قيصر وهو وسط معركة دامية... حصن، رماح، سيوف تلمع، جنود يهجمون...

(وقفة) هجمة مغولية عنيفة... مدينة كبيرة تحترق. أطفال يصرخون، شيوخ يهربون، حوافر جياد تدوس على الصغار... (وقفة) لقطات سريعة من هجوم كاسح بالمدفعية الكلاسيكية...

نابليون يرسل نظراته النارية باتجاه ساحة المعركة... (وقفة) لقطات من الحرب العالمية الأولى والثانية، وحرب كوريا، وفيتنام صرخ (م) بقوة... كفى... أرجوكم توقفت الصور فوق الشاشة، وظهرت الكلمات التالية:

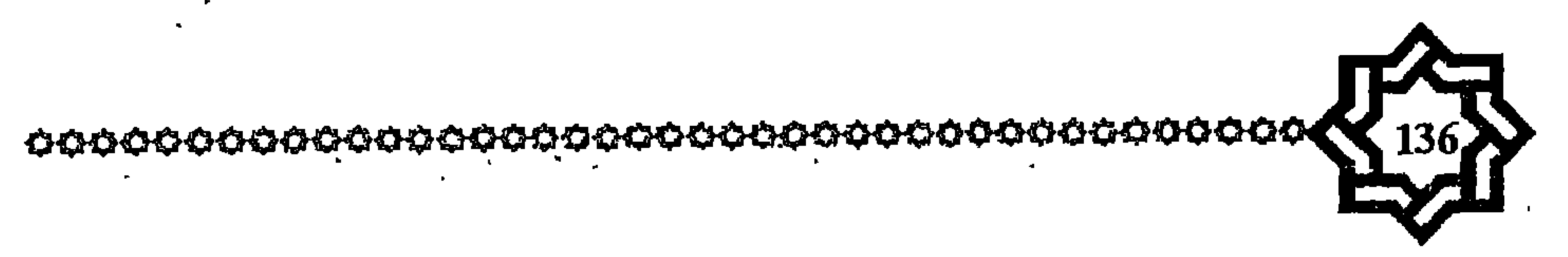
- كان هذا مونتاجاً سريعاً جداً للحروب التي صورناها على كوكبهم. مثل هذه المجازر المضحكة توجد فوق كوكبكم فقط...[2]

لقد استفاد القاص من تقنية المونتاج السينمائي في التقطيع الصوري المعبر عن سلسة من (المنتخبات) ذات الشعلة الدلالية العالية والمعوضة عن كم غير قليل من الكتابة والسرد، والتي

---

(1) أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا: 34.

(2) نفسه: 38.



ترمز إلى أسباب الانهيار الإنساني الذي بدأ منذ أمد بعيد وصولا إلى البحث عن أسباب الحوادث الممتدة عبر مراحل التاريخ.

إن القيسي من خلال مداهماته المستمرة للعنصر السببي للألم عن طريق استبطانه، يستخدم نوعين من الاستبطان:

- **الأول**: الاستبطان الذاتي وهي (طريقة في ملاحظة الحالات الوجدانية يقوم بها الإنسان بالنسبة إلى نفسه)[1].
- **الثاني**: استبطان الأخر، وهو نوع كيفه القاص بخصوصيته الذاتية، فهي وسيلة مهمة للمبدعين حيث يسعى القاص بواسطته إلى الوصول إلى مواطن الإثارة الحقيقة في الذوات المحيطة به أو البعيدة عنه والمسببة للتهيج النفسي في الوعي واللاوعي.

ويمكن القول إن جليل القيسي أنطلق من النوع الأول لبلوغ مرحلة متقدمة وهي مرحلة النوع الثاني من الفعالية الاستبطانية ، رغم أنه تواجه مثل هذه العملية صعوبات عدة منها:

أ. الصعوبة في الملاحظة الموضوعية المجردة التامة للذات بانفعالاتها المختلفة.

ب. قد لا تتيح وسائل التعبير إبراز تلك الحالات النفسية بصورة كاملة.

جـ. أن الوصول إلى الجهاز النفسي في حالته اللاواعية عملية ليست سهلة، فهي بحاجة إلى الكثير من العناية والصبر والعلم.[2]

إن القاص وأن لم ينطلق في عملية تصوير الحدث من رؤية تحييدية تامة للذات، بسبب الكيان الأيديولوجي الشخصي المتشظي باستمرار، إلا أنه أمتلك من الوسائل ما حققت له الغاية المطلوبة بعد أن أصبحت الوسيلة التعبيرية طيعة له ومعبرة عن المرئي أو المحسوس، وكما قالت الناقدة جين تومبكنز:

(فليس للغة قوة في ذاته (كذا)، فهي لا تستطيع أي شيء سوى كونها مرآة تعكس صورة الواقع الموجودة سلفاً)[3] ، أن انطلاقته هذه تتطلب منه معرفة جيدة لحالات اللاوعي المنتج لهذه الرؤى والتي تتطلب فهماً للذوات الأخرى، وصولا إلى النهاية التي تحمل قدراً كافياً من المعقولية.

---

(1) المعجم الأدبي: 16.

(2) ينظر: نفسه: 16.

(3) انتصار التأويل، الشكلانية وما بعدها (بحث)، جين تومبكنز، مجلة الأديب المعاصر، العدد 49، سنة 1998: 25.



وقد استخدم القاص تقنية سردية مختلفة في عملية الرواية القصصية عن قصة (طقس الدوامات الهادئ)، حيث لجأ إلى ضمير الغائب مع تحييد مقصود للمونولوج الداخلي لبطل القصة، وهي طريقة معروفة عندما (نجد الروائي يلجأ إليها بالنظر لاقترابها من طبيعة القص عامة الذي يعتمد على وصف الناس والأشياء التي تشكل مادة له ومنطلقا)[1].

من دراسة القصة الفنتازية عند جليل القيسي، نجد أنه قد استخدم الخيال الفنتازي بطريقتين:

- **الأولى**: الاستخدام الواسع (الكلي)، حيث يحتل الرؤية الفنتازية كامل المساحة القصصية من خلال الأجواء والتصرفات أو الانفعالات البشرية أو الشيئية، كما في قصص (لحن في قاع ازرق)و (أسطوانة الزمن) والقصَص العلمية.

وقد أستغرق هذا النوع من استخدام الخيال الفنتازي الحالة الأغلب و الأعم في القصص المنتجة عند القاص .

- **الثانية**: الاستخدام الضيق (الجزئي) حيث يكون للرؤية الفنتازية تحديداً وتأطيراً يختاره القاص عندما يوظفه في أحد أجزاء أو عناصر الفعالية الحكائية من تصرفات وأفعال الأبطال أو الأشياء، من لون وضوء. وأجزاء بشرية معينة، أو أن يكون من خلال طبيعة المواجهة، كما تبين لنا في قصص (الجدار الذي نطق) أو (أيام مثقوبة)، وبذلك ينفرد القيسي بطريقته الرمزية والفنتازية في معالجة إشكالات ومعضلات الواقع الإنساني المهدد بالقهر والخوف والاستلاب.فالقصة لديه (كابوس مرعب يتضمن قوى ميتافيزيقية رهيبة مشحونة بالخوف والمجابهة، ويتفجر فيه الحدث بصورة هائلة تصطرع فيها بطولة تراجيدية، وهو بالتالي –أي كابوس القصة –يشكل رؤية ثورية إزاء الواقع الإنساني، وذلك احتجاجاً على عملية طمس القيم الإنسانية...)[2] التي تتجسد عالياً فهو دافع مهم لعملية الخلق القصصي الإبداعي.

---

(1) صورة البطل في الرواية العراقية 1928– 1980: 329.

(2) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 38.

ثانيا: الخيال الأسطوري:

إنّ قراءةً دقيقة لقصص جليل القيسي تبين لنا حماسه الواضح إلى استخدام مختلفة وسائل الإبهام والغموض في نتاجاته القصصية إلا أن هذا الاستخدام لا يخرج عن كونه وسيلة للتعبير عن رؤيته الكونية الخاصة المتشعبة عن الماهيات الموجودة في الحياة (فالغموض أسلوباً يفترض سيطرة كلية على زاوية النظر في النصوص القصصية)[1]، وهذا لا يتحقق تماما من دون الغوص في خفايا النفس المنتجة لمثل هذه الرؤى والمفَسرة عند علماء النفس مدفوعاً بالكبت الجنسي عند فرويد أو بمركب النقص عند أدلر*، أو باللاوعي الجماعي عند يونغ، فالأول يفسر دوافع العمل بأنها خارجة عن الفعالية الكبتية بينما يرى الثاني أن الغرائز المسيطرة على (الأنا) تدفع للفعل أو الفشل مما يؤدي إلى الإحساس بالغبطة أو النقص، أما يونغ فهو يفسر عملية الفعل بالطابع النفسي أكثر مما هي بيولوجية جسدية موجهة نفسياً كما كان عند فرويد وأدر[2]. وهذا يعني أنها متشكلة من عامل وراثي موجود في بنية الجسد الإنساني، فالنفس تعبر عن ذاتها بصورها القديمة التواقة للوصول على غايتها مما قد يولد العُصاب*، والصعوبة في مواجهة المشاكل القائمة في الحاضر.

لقد قام هؤلاء العلماء بتفسير دافع الخلق الإبداعي عند الإنسان، فهو عند فرويد إنسان عُصابي مريض وأن عملية الخلق الفن ما هي الا وسيلة من وسائل التنفيس أو التفريغ الانفعال ونقلاً عن فرويد فان (تحت غطاء العقل الواعي مستنقع تنمو فيه الدوافع اللاعقلية وجذورها في الجنس، والغريزة، وسلطة الوالدين، والتسلط والإحباط)[3]. أما عند أدلر فهو تعويض للشعور بالنقص عند الإنسان، بينما يرى يونغ رأيا مغايراً، لأنه من غير الممكن تفسير هذه الأعمال كنتاج لعملية العُصاب المرضي النفسي أو الشعور بالنقص لأن ذلك يعنى الاهتمام بالمبدع وأهمال عمله، فالدوافع المحركة لهذه الأفعال هي ردود أفعال سامية اصطدمت بالواقع المرئي السلبي وإهمال

---

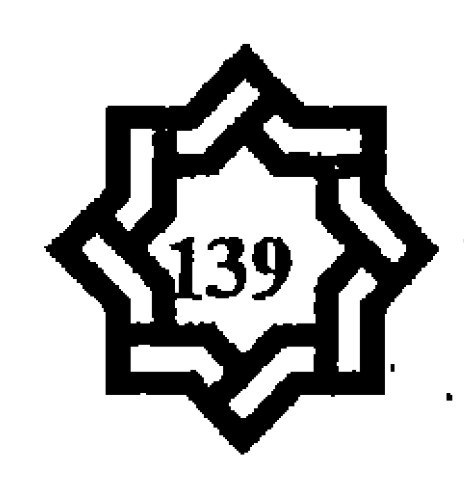
(1) المرئي والمتخيل (أدب الحرب القصصي في العراق): 224.

(*) أدلر: عالم نفس المائي 1870- 1937 للتفاصيل ينظر: قضايا نقدية في علم النفس المعاصر: 76- 77.

(2) للتفاصيل ينظر: قضايا نقدية في علم النفس المعاصر، د. عطوف محمود ياسين: 75- 76 وعلم النفس في مائة عام: 204.

(*) الشخصية العُصابية: شخصية قلقة عاجزة عن العمل على مستوى القدرة الفعلة، متمركزة حول الذات الحساسة بشكل زائد، غير ناضجة، تعيسة، كثيرة الشكوى جسمياً. عن موسوعة علم النفس والتحليل النفسي 2/ 102.

(3) الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية: 152.



عمله، فالدوافع المحركة لهذه الأفعال هي ردود أفعال سامية اصطدمت بالواقع المرئي السلبي مما أدى إلى الازدواجية الحاصلة في الذات والمؤدي إلى الصراع العنيف في الداخل[1].

وهذا ينسحب على تفسير الأسطورة* ، فقد رأى فرويد إن (البطل الأسطوري هو صاحب حلم، يخضع لتحولات سحرية ويقوم بأفعال خارقة، هي انعكاس لرغبات وأمان مكبوتة، تنطلق من عقالها، بعيدا عن رقابة العقل الواعي الذي مارس دور الحارس على بوابة اللاشعور، فالأسطورة والحالة هذه مليئة بالرموز التي إن فسرت، زودتنا بفهم عميق لنفس الإنسان الخافية ورغباته المكبوتة)[2]، أما عند يونغ فان اللاشعور المنتج للأسطورة هو اللاشعور الجمعي ولكن ظهورها كان من خلال الفرد. وعند توغلنا في طبقات النفس السفلى فإننا نجد العالم بكل بساطة، مجرد من أي طابع شخصي[3].

على هذا الأساس فان القصة الأسطورية عند القيسي هي، الأشكال القصصية المتحولة من حالتها الخام المتشكلة من ترسبات طويلة الأمد من التلقي الخارجي التاريخي الواقعي (الحقيقة المؤكدة) والتأويل الداخلي المستشف لرؤاه من الموروث الواسع المتكون من المزاج النفسي والأيديولوجية الشخصية. وهي أيضا (التفسير في القوى البيئية الفاعلة، الغائبة وراء هذا المظهر المبتدئ للعالم وكيفية عملها وتأثيرها، وترابطها مع عالمنا وحياتنا. أنها أسلوب في المعرفة والكشف، والتوصل للحقائق... أنها الإطار الأسبق الأقدم للتفكير المبدع الخلاق)[4]، فهي أثراء للعمل الأدبي وإضافة لدم جديد عليه[5]. وبهذا فان الأدب الأسطوري. تغذية لحاجات بشرية قديمة، متأصلة لا يمكن إهمالها أو تجاوزها، وهنا تظهر أهمية شخصية وثقافة الكاتب المنعكس على العمل الأدبي عند ناقد مثل سانت بيف الذي (ربط بين حياة الأديب وشخصيته ونتاجه.

---

(1) للتفاصيل ينظر: خمسة مداخل إلى النقد الأدب ويلبرس سكوت، ترجمة وتقديم د. عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي: 267.

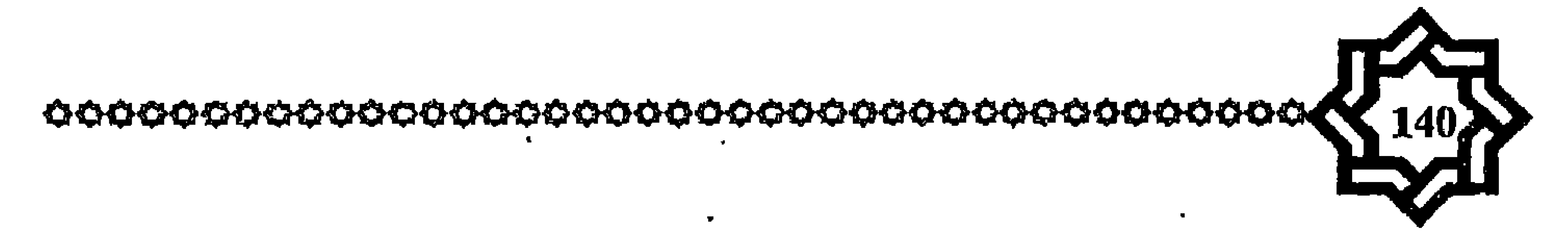
(*) الأسطورة: قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة وينبني عليها الأدب الشعبي. عن معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 32.

(2) مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة) ، فراس السواح: 13.

(3) ينظر: نفسه: 14.

(4) نفسه: 9.

(5) ينظر: الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي: 22.



وذهب إلى أننا إذا استطعنا أن نكتسب معرفة بحياة الأديب والمؤثرات الرئيسية فيه أمكننا أن نصل إلى فهم صحيح لآثاره الأدبية)[1].

إن الأسطورة المشتقة من (سَطَرَ) أي ألف الأساطير والأحاديث التي لا أصل لها[2]، قد ربطها ليفي شتراوس المفكر الاجتماعي الألماني بالكيان الاجتماعي (فالميثولوجيات ستكون مقبرة كانعكاس للبنية الاجتماعية وللعلاقات الاجتماعية)[3] ويرى أنها (ذات بنية مزدوجة ولا تاريخية معاً)[4].

إن من المهم ملاحظة الطريقة التي بحثت علاقة الفنان المعاصر بالكيان الأسطوري والرموز المحولة على ضوءها، وهي جميعا تشكل مسائل في غاية التعقيد والتشابك بين العوالم الفنتازية ذات الطابع الخيالي والوهمي الذي يأتي في أحيان كثيرة بصورة التيار ألحلمي الذي يعد البداية الأهم للتشكل الأسطوري، حيث كانت (شعوب الحضارات القديمة، البابليون والمصريون والهنود.. كما تدلنا على ذلك شواهد عدة. ترى في الحلم حقيقة، بل حقيقة تنبؤية)[5]، لذلك وجد القاص المعاصر في الأسطورة وآليات عملها وثيماتها المحمولة على الرمز المبتكر قدره على استيعاب التجارب العصرية بشكل عملي يتيح له الابتعاد عن الأشكال التقليدية والبحث عن الرؤى الحياتية التي تواجه الإنسان منذ بدايات تشكل حضارته الأولى والتي لا تزال تعتبر جزءاً من إرهاصات وجوده المعاصر، ليجد القاص في الرموز وما تحمله من قدرات وصفات ودلالات إمكانية على تبلور صورة الشخصية الأسطورية في القصة، فهي تحمل بعدا شاملا وعمقا عن قدرة هذه الشخصية على حمل الدلالات المطلوبة منه[6].

إلا أن هذا لا يعني أن القاص يمتلك حرية مفتوحة في الكتابة الأسطورية من دون أن يكون هناك أطارا مخططا مسبقاً يحتضن فكرته، فهناك من المبادئ شكلاً وموضوعاً ما يجب ان يكون القاص مدركا لها وهي:

---

(1) في النقد الأدبي الحديث: 175.

(2) ينظر: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، د. خليل أحمد خليل: 8.

(3) ينظر مضمون الأسطورة في الفكر العربي: 11.

(4) نفسه: 12.

(5) الحكاية الخرافية: 97.

(6) ينظر نفسه: 115.

- **أولا:** مدى فهم القاص الصحيح لهذه العوالم الأسطورية المرموزة، من حيث مرجعياتها الخاصة.
- **ثانيا:** قابلية الفكرة المتأثرة بالمنظور الشخصي للأديب على التوظيف أسطوريا.
- **ثالثا:** درجة التوازن المتحقق من خلال مثل هذا التوظيف للفكرة أسطوريا لأن الميل أو الانحياز الى احد الجانبين (مرجعية واقعية مؤدلجة) أو (البعد الأسطوري التاريخي) سوف يؤدي إلى ظهور إما نص تاريخي أو نص اعتيادي بمرجعية ضعيفة غير موظفة كليا.

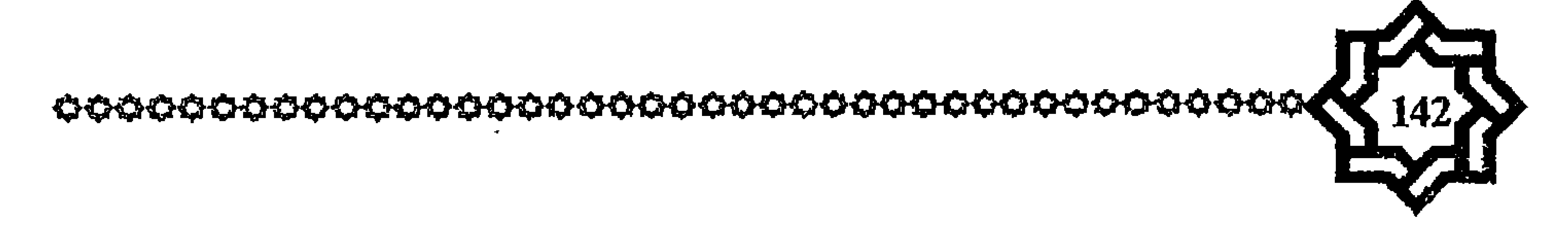
ويجب في النهاية أن نشير إلى وجود نوع من التداخل أو التشابه الموضوعي ظاهريا بين عالمي الأسطورية والفنتازية من خلال استخدام الأسطورة لعدد من آليات الخلق الفنتازي من حيث التصورات الخارجة على المألوف والآلية الحلمية التخيلية، والفعاليات الخارقة للقوانين الطبيعية والمنطق في الحلول والانتقال إلى عوالم أخرى مختلفة زمكانياً. وفي كلا العالمين تبقى عملية الإبداع ظاهرة تتصف بنوع من المحاولات لإشباع الرغبات اللاواعية عند الإنسان، إلا أن الفعالية الأسطورية تبقى مغايرة للفعالية الفنتازية عند القيسي من حيث:

1. الانتقالات الزمكانية للحدث القصصي والتي لا تخلو أحياناً من جوانب تحمل صفة الحقيقة الحادثوية التاريخية القديمة وهي الظاهرة الأبرز في الخلق الأسطوري لدى القيسي.
2. قدرة الأسطورة على احتواء الآلية الفنتازية وليس العكس.
3. حمل الخيال الأسطوري الفكرة الانتقادية والايجابية السعيدة بعكس الأجواء الفنتازية حيث العالم التغريبي القاسي والمؤلم التشاؤمي.

ولعل الإنسان يسعى بذلك إلى خلق (العالم الذي يمكن له أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى يلاءم فيه تجسيد البدائي لتأمله، وطموح الإنسان الحديث في اعادة خلق عالمه، فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول إلى الأسطورة...)[1].

---

(1) الأسطورة في شعر السياب: 19.



الأسطورة في قصص جليل القيسي القصيرة:

تتبلور القصة الأسطورية لدى جليل القيسي بشكل ظاهر من اندماج وتلاقُح الذات بما تحمله من تراث قرائي وفكري وميول وطباع مع الأسطورة التي تعني في قصص جليل القيسي مقاربة واضحة بين عالم الواقع وعوالم الأساطير، مما يعطي دفقاً من الرموز التي تحمل في أحشائها الفكرة، المؤدلجة، فالقيسي لا يُقدم على توظيف آلية ما في قصصه إلا وتكون متقبلة لرسائل من الفيض (الاناوي) إلى (آلآخر). هذا الأنا المتضخم بمختلف الرؤى والباحثة عن طريق للخروج من أسر الوعي، فهو ومن خلال انطلاقته إنما يسعى إلى:

- **أولا:** انفتاح سردي حكائي لبناء قصة تحاول أن تعبر عن رؤية شمولية للتاريخ والحضارة والمجتمع والذات.
- **ثانياً:** محاولات لدمج معطيات عديدة لتشكيل رؤيته الشمولية تلك، عبر استلهام وتوظيف تاريخ العراق القديم متخذا من تاريخ مدينة كركوك منطلقاً مناسباً ومادة له...[1].

فالكتابة القصصية الأسطورية بهذا نمط من العرض (لطراز حضاري رئيس ذو أهمية كبيرة للإنسانية في العمل الفني)[2]، عبر أعطاء تمايز للواقع البيئي انطلاقا مما تمثله (آرنجا) كمثال نفسي واجتماعي ومكاني متمركز في ذات القاص، كما أن الثراء الواضح في هذه القصص والمار بتشعبات مختلفة متنخبة، تستفيد من الأجواء الاحتفالية المختلفة بأبعادها اللونية والصوتية والحركية المعبرة، التي تصب في الزاوية التعبيرية المحملة بالمدلولات العالية التي تمنح الصورة والحدث المندمج بالجو الأسطوري الميزة والخصوصية الكافية واللازمة لتحقيق التمركز الانفعالي المطلوب في ذات المتلقي وهذا حسبما اعتقد دلالة على موهبة حقيقية، من خلال استلهام أجواء أعماله للفعل (الاحتفالي الكرنفالي)[3] من الموروث الحضاري العراقي والعالمي والذي يعني (اختبار الواقع، ثم تعميق دلالته، وأخيرا بلورة حركته، كضرورة منطقية تنموية محتمة تاريخياً،

---

(1) ينظر: الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 116.

(2) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: 265.

(3) الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي، د. حسين حمزة حمود الجبوري، (بحث)، مجلة الموقف الثقافي، العدد 25 لسنة 2000: 90.



وذلك لأن الماضي لا ينفصل عن الحاضر، وكذلك الحاضر لا ينفصل عن المستقبل، فعملية الارتباط هنا: ديناميية مستمرة، لا يمكن افتراض الفواصل والحدود بينها)[1].

فالقيسي عبر لجوؤه إلى التراث فانه يحاول الوصول إلى ذلك العالم الغريب المضغوط الممتنع على التقبل للممارسة الأدبية بسهولة، المليئة بالقيم المتباينة للشخوص والأحداث.إن اللجوء إلى التراث في القصة (ليس معبداً يمارس فيه القاص الطقوس الأسطورية والرمزية والتاريخية بحرية)[2] مفتوحة ، فهناك من المبادئ التي يجب أن يلتزم بها القاص في طريق تطويعه للفكرة في العمل الأسطوري الحديث فهو يفي من تجربته القرائية ليشكل دمجاً واضحاً بين فكره الخاص ورؤى غيره من الأدباء والمفكرين وأعلام الأمم الأخرى في سعي إلى تطعيم قصصه بالتنوع الموضوعي وفي استلهام معاناة هؤلاء كمنهج غير مباشر يعبر عن اللاوعي الذاتي بتأثر البالغ بهؤلاء وتفهمه لتطلعاتهم عبر خلق توافق نفسي وفكري معهم عندما(ينطلق الكاتب من أزمته الذاتية سارداً بضمير المتكلم حواراته أو تناصاته مع الآخر الذي يعيش ذات الأزمة وكأن دستويفسكي ، كافكا ، سرفانتس بمثابة بوابة يدخل فيها القاص المجهول والمسرحي القاص آلامه واحباطاته القديمة ليجد من يشاركه تلك الاحباطات بنهاية جديدة مفتوحة ينسلخ فيه جليل القيسي عن تاريخه المليء بالكوابيس والتمرد ويؤرخ الآخر في آماله وآلامه ليماثل نفسه تماماً)[3] وهذا ينسحب على السرد القصصي وآليات رواياتها حيث بلغ التصاق وسيطرة ذات القاص على الشخصية القصصية درجة عالية فكان أن وجد في استعمال ضمير المتكلم في رواية الحدث القصصي صوتاً له وناطقاً عن فلسفته الكونية عبر تلك الشخصيات الأسطورية والأدبية والفكرية ،لأن هذا الضمير يخلق حالة من المماهاة أو توحيد الهوية بين البطل والمؤلف[4] وهذا يعني (أن الأسطورة تقترن بالذات ، والإحالة الانانوية للكاتب ، ويعبرعن كون الذات باتت تشعر بالغربة داخل هذا الواقع ، فقد وجدت ضالتها بالموروث... لهذا منح هذا القصص قدرة على الحوار وتلاقح الافكار والتعبير عن مستويات المعرفة داخل سياق السرد)[5] وقد تبدو مثل هذه الرغبة

---

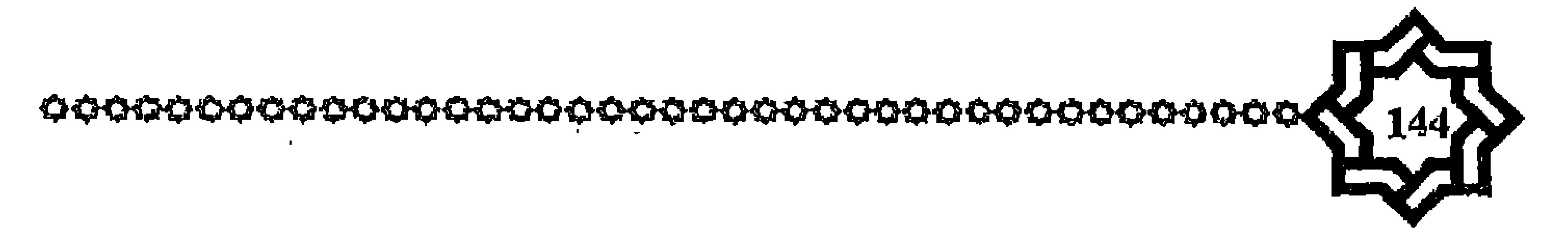
(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 149.

(2) نفسه: 149.

(3) جليل القيسي من كابوس الانسحاق التمرد إلى أحلام اسطرة الذات: 10

(4) ينظر: شرق وغرب ، رجولة وأنوثة ، جورج طرابيشي: 12

(5) الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 117



في الالتصاق بين ذات القاص وشخوصه نوعاً من الذاتية المفرطة في تصوير الحياة والإنسان المثير للحزن والألم إلا أنها تتميز بإحساس مرهف بالشقاء الإنساني وهي أيضاً نوع من الشعور بالرغبة فبالرغم من ظهور البطل القصصي وراويه بلباس المدافع عن المجموع كنوع من السلوك الجمعي و إحساسه بالانتماء ، إلا أن (الفوبيا الظاهر والمسيطر على البطل يجعله في حالة خوف مستمر على المصير الإنساني ، فكان عندما يواجه بحقائق الواقع العاري يشعر بالقلق والتمزق والعزلة وقد نشأ رفض بطله هذا من مصادرة مقصودة من قبل القاص عدد من أبطاله وتصدير رؤيته الكبرى المحددة المستمدة من تأثيرات الفعل القرائي والوضع الاجتماعي والاقتصادي السابق الذي عاشه ، وهذا يتفق مع النظرية الفرويدية التي وجدت أنصاراً من المبدعين الأدباء في الأعمال الأدبية التي رسمت صورة للإنسان كضحية للمحيط أو لعلم الأحياء المدعومة من تلك النظرية التي وجدت في الكبت الاجتماعي عاملاً خطيراً في تشكيل شخصية الإنسان عامة والمبدع خاصة[1].

وجد القيسي عبر مسيرته القصصية في الأسطورة متنفساً مناسباً، إلا أن هذا الإبداع الأسطوري لا يسير في توافق مستمر مع الحقائق التاريخية، فالقاص يحاول أن يخلق أسطورته الخاصة به، لهذا نجده يتجاهل الحقيقة التاريخية أحياناً[2]، أو يحوّرها من أجل تأسيس رؤية جديدة على أنقاض الحقيقة السابقة، كما أن فكرة الإنسان المثالي والحياة السعيدة والمدينة الفاضلة تطارده باستمرار، وعالم اليوتوبيا هذه يجب أن تكون خالية من كل أشكال الاستغلال المادي والروحي (وهذا يعني أن القيسي يوظف الأسطورة لبيان البعد النفسي والفكري في قصصه وبمعنى أدق حث الإنسان على الابتعاد عن استخدام جبروت السلطة وقهريته كأداة لتبديد راحة الآخرين)[3]، وبهذا يتحول الكيان الأسطوري بمجموعه إلى مجموعة أنثيالات وتداعيات فكرية وحوارات وانتقادات محمولة على الآلية الرمزية ومحققة للمقاربات ناجحة ومعبرة.

ومن خلال متابعة النصوص القصصية القيسي يمكن تقسيم قصصه الأسطورية إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية وهي:

---

(1) ينظر: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: 75.

(2) ينظر: الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 118.

(3) نفسه: 118.



أ. أسطرة الذات عراقيا:

نجد ذلك في عدد كبير من القصص، فهي قصة (مملكة الانعكاسات الضوئية)[1] يقوم القاص بتوظيف لمدينة (آرنجا)(*) الاسم البابلي القديم، مما يحقق للمسمى بعداً دلالياً عميقاً عبر خلق سلسلة من الإشارات القوية المستمدة من تاريخ مدينة كركوك وتحويلها إلى حجر الزاوية في انطلاقته بالرؤى:

من فوق القلعة ألقيت نظرة على كركوك الحبية، وهي تبدو كئيبة، حزينة، ومهجورة من أهليها بعد الثانية عشرة ليلاً باستثناء النار الأزلية التي تهلهل من جهة بابا كركر * كأنها أقدم فنار في التاريخ[2].

فالقيسي في طرحه للرؤية من خلال استخدامه للطاقة الكامنة في مدلول أسم المدينة إنما يشحن قصته الأسطورية بالمزيد من الطاقة (ذلك أن المدينة أم، المدينة الفاضلة تحتضن سكانها كما تحتضن الأم الطيبة أطفالها)[3].

إنّ القاص يستمد رؤاه تلك من عنصر هام وهو العنصر البيئي الذي نرى أنه ينقسم في قصصه الأسطورية الى نوعين أولها (البيئة القريبة المحيطة) المتمثلة بآرنجا، والعمق المحلي (المجال الأوسع) المتمثل بالحضارة العراقية القديمة والممتدة على كامل المساحة الجغرافية للرمز والواقع (العراق)، وثانيها حضارات الأمم الأخرى الإغريقية والرومانية والأوروبية الأقرب عهداً، وهي أقل مساحة في تشكيله القصصي وهي بالتالي تعبير عن مزاوجة بين المحلية والعالمية الأوسع في أشارة إلى فكرة تزاوج الحضارات وتلاقحها، والمتمركزة في صميم فكر القاص، وهو من خلال مزاوجته تلك فأنه يخلق حالة من الوهم المبتكر، بين المرئي والعالم الأسطوري، حيث يحاول خلق عالم جديد عبر توظيف هذه المزاوجة في الكشف والتعرية، فالقصة الأسطورية بحالتها السكونية المباشرة قد لا تعمل الدلالات الإيحائية الكافية أحياناً للتعبير عن الفكرة المتبلورة في عقل القاص، لذلك فهو يعمد إلى عملية إفراغ واستهلاك لديناميكية الملفوظ الحكائي عبر الكشف المستمر

---

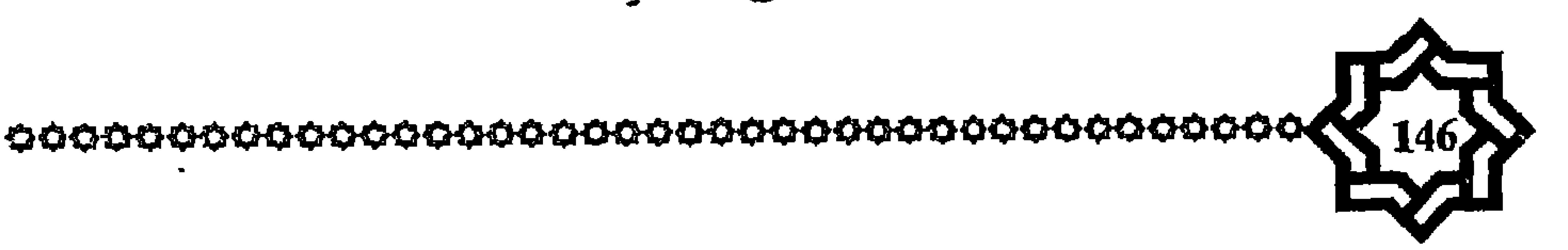
(1) مجموعة بنفس العنوان: 25.

(*) آرنجا: الاسم القديم لمدينة كركوك. للتفاصيل ينظر: أصول أسماء المدن والمواقع العراقية جمال بابان: 1/ 250.

(*) بابا كركر: منطقة آبار النفط في كركوك، أصل الاسم (كوز كورا) . ينظر: نفسه: 1: 250.

(2) مملكة الانعكاسات الضوئية: 25.

(3) الرجولة وأيدلوجيا الرجولة في الرواية العربية، جوورج طرابيشي: 29.



للجزئيات الداخلة في صميم عملية السرد عن طريق الحوار والشرح والتوضيح[1] كما في قول الراوي:

على مقربة من الجسر فجأة ظهر شبحان طويلان، قويا البنية، ملتحيا، الشعر رأسهما يصل إلى أسفل كتفهما... وبأدب جم قال احدهما بصوت غريب الجرس: أيها السيد لا تخف منا.... نحن أصدقاء... قال الأول: هل نحن في مدينة:

- آرنجا -... قلت بشيء من الخوف:

- آرنجا - هذه مدينة كركوك.

- أجابني بهدوء مهيب: لكنها بالتأكيد آرنجا... في أعياد (الايكيتو)(*) آرنجا تنام في الثامنة... ماذا؟ ألا تشربون وتنشدون... نحن في اليوم الثاني من أعياد الايكيتو[2].

إنّ الحدث القصصي بمرجعيته الوهمية التخيلية في الانتقالية الزمكانية أنها تشكل أساساً في عملية الخلق الحكائي الأسطوري فالرؤية الغرائبية متحولة أساسا من المعايشة الانفصالية عن الواقع باستدعاء الموروث القديم لمواجهة لا معقولية العالم الخارجي للتحول بذلك المواجهة إلى صورتها الخيالية المثالية الجديدة، كما إن الاختلافات الحاصل في الفارق التوقيتي بين (الراوي ذاتي التجربة- كلي العلم)[3] وبين الراوي محدد العلم (الآلهة)، إنما وسيلة مبتكرة عند القاص فالتوقيت الأول (ومهجورة من أهليها بعد الثانية عشرة ليلا) إنما هو توقيت القاص، أما في حالة الخطاب بلسان الآخر القديم الأسطوري: (آرنجا تنام في الثامنة ماذا)؟.... فهو التوقيت الاستفهامي البعيد عن الفعالية الحركية.

يمكن القول إن السمة الاحتفالية (الكرنفالية*) في القص الأسطوري تتسم بعدد من السمات المميزة وهي[4]:

---

(1) ينظر: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 72.

(*) الايكيتو: شهر الاحتفالات برأس السنة البابلية، عن الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 92.

(2) مملكة الانعكاسات الضوئية: 26-27.

(3) الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 92.

(*) الكرنفال: مختلف أشكال الاحتفالات... أنه شكل تمثيلي توقيفي ذو طبيعة شعائرية. ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي: 178.

(4) ينظر: الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 91.



- أولا: أنها تشبه المشهد المسرحي من دون أضواء، بين ممثلين ومشاهدين.
- ثانيا: تجاوزها للقوانين والمحظورات والقيود المعروفة في الحالة الاعتيادية، حيث يلغي عمليات التعظيم والتبجيل.
- ثالثا: تتحرر الكلمات عند الإنسان فتصبح صريحة، ساخرة تتحول المسميات من أسماء إلى صفات.
- رابعا: إسباغ صفة الطابع الفلسفي على الحوارات بين الأشخاص بالإضافة الى الفعل الخارق للعادة:

ما أسمك؟

- جليل القيسي

- اسم جميل... التفت إلى صديقه وكلمة بهمس بلغة غريبة الجرس، واخرج الثاني بحركات بطيئة ورقيقة من طيات ملابسه قطعة شبيهة بطين اصطناعي وبقصب على شكل مسمار نقش بحركات هادئة... قال الثاني: اسمع يا جليل القيسي، هذا الذي كتب لك الرسالة التي بين يديك هو الإله – انكي – انه إله الفطنة والذكاء والماء العذب. كنا قبل ان نتجول في مياه نهركم الفائض، ونتجول في آرنجا، أي كركوك العذبة كما تسميها كنا نتجول في أماكن أخرى... نحن للمناسبة أجدادك القدماء... ما زلنا أحياء كآلهة... أنا كبير الآلهة مردوخ. نريدك أن تزورنا بعد يومين في بابل... عندما تأتي إلى بابل سنُسمعك قصة الحق، والعدل، والحرية، والمساواة، ونريك الرقص، والغناء، وننفذ لك جميع طلباتك، حتى المستحيلة منها[1].

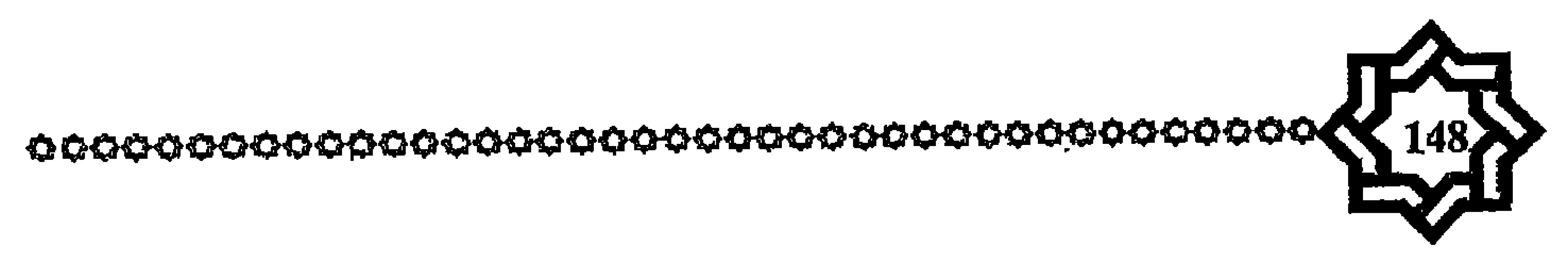
فالسرد الأسطوري يتطلب إمكانات هامة وهي:

1. الإمكانيات الفكرية والتقنية اللازمة لبناء القصة كمجموع متحد، الذي يحقق لدى المتلقي (أصالة التجربة الفنية وعمقها)[2].
2. درجة التخسيس للأشياء والرؤية الفاحصة الدقيقة للمحيط.
3. اختيار الفكرة المناسبة القابلة للتطور الحكائي فضلاً عن قدرة على المفاضلة والترجيح بين القوى المتفاعلة داخليا (ذاتياً) وخارجياً (محيطياً)، لأن للمفاضلة والترجيح ثم الاختيار النهائي أهميته في عملية الإبداع، وعلى هذا فالقاص يقوم بعملية فرز مستمرة

---

(1) مملكة الانعكاسات الضوئية: 28 – 29.

(2) الأسطورة في شعر السياب:89.



وترجيح لصورة على صورة وشخصية على أخرى وصولاً إلى انتخاب الأمثل منها، وما فكرة (الزيارة) الخيالية في القصة إلا بداية لربط موهوم بين عالمين يجد القاص فيهما اختلافاً بيناً، وهذه العمليات المعقدة والانتقالات من عالم إلى آخر يجب إحكامها والتي تستطيع التدفق الإيحائي المستمر أن تحمله في أحشائها حيث (تتوقف الرموز الإيحائية على تجاوز ارتباط الأشياء الظاهرية بمعانيها الخفية، وانفتاحها على علاقات جديدة)[1] يخلقها القاص، مثل هذه الانتقالات بين العالمين المكاني والزماني (تنتمي إلى أقدم الأجزاء الرئيسة في الحكاية الخرافية، وقد تغنى بها هوميروس كما تغنت بها ملحمة جلجامش البابلية... اذ كثيراً ما تتحول الأسفار إلى العالم السفلي أو إلى ما وراء عالمنا إلى الحصون المهجورة التي تسكنها الأشباح)[2] إلى رؤية منسحبة عند القاص حيث يحقق نوعاً من التألق بينه وبين تلك الأشباح التي ما عادت أشباحاً، والأمكنة المحصنة التي تفتحت أقفالها أمامه وان أطلاق الصفة الأسطورية للأشياء لم يمنع القاص من تسمية بطل قصته باسم (جليل القيسي) الراوي كلي العلم بضمير المتكلم والذي يقول عن نفسه بأنه بطل تلك القصص من دون منازع[3]:

بقوة سحرية غريبة وجدت نفسي في بابل... كانت السهول خضراء تتوامض، والظلال السوداء ترتمي في الوهاد، وتلمع الدروب، بعيد في جهة الشرق تلوح بحيرة خضراء من الحقول، وعشرات الآلاف من الرجال والنساء، والشباب والشابات، يرددون بصوت كورالي جميل:

أرض دلمون مكان طاهر
أرض دلمون مكان نظيف
في أرض دلمون لا تنعق الغربان
حيث الأسد لا يفترس أحداً
ولا الذئب ينقض على الحمل
أرض دلمون مكان مضيء [*][1].

---

(1) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 20.

(2) الحكاية الخرافية: 105.

(3) مقابلة خاصة مع القاص أجراها الباحث في داره بتاريخ 22/ 10/ 1999.

(*) عن ملحمة السومريين حول جنة دلمون. عن هامش مملكة الانعكاسات الضوئية: 30.



كما أن القاص يلجأ إلى استخدام الشعر كجنس أدبي في السرد الأسطوري القصصي بما يتصف به من طاقة تعبيرية عالية في عملية توضيفية محسوبة عن طريق الاقتباس فهو (يتجه إلى موضوعة مباشرة، ويستقي من مصادره من دون أي تلاعب فني ، فالقطع والنصوص المستلة ، تدخل في نظام سردي، لا بوصفها وحدات مساعدة بل مكونات أساسية ثابتة في القصة)[2] تعمل على زيادة التدفق الشعوري عند المتلقي بالشكل الذي يتيح التعرف على الدلالات الرمزية الضمنية للصورة المتماسكة المحسوسة بعد تلك الانتقالية السحرية من العالم المعاصر إلى العالم الأسطوري المتخيل. وبالتصعيد المبرمج لصورة الجنة الأرضية ((دلمون)) في الميثلوجيا السومرية القديمة حيث الأشياء والأشكال تأخذ بعدها اليوتوبي الكامل بعدما يضعنا القاص (وجهاً لوجه أمام الحفل الكرنفالي في الفضاء الواسع الذي تجري به التجمعات البشرية المحتفية برأس السنة)[3].

اتجهت إلى قصر الايزاجيلا الفخم وسط أشجار النخيل والزهور. قدمت الرُقُم الطيني لأحد الحراس الذي تأملني بتعجب شديد كما لو انني كائن غريب هبط فجأة من كوكب آخر: قرأ الرُقُم ثم باحترام كبير أخذني مع عدد من الحراس إلى ممر طويل حيث ارتقينا درجاً حلزونياً انتهى في قاعة فسيحة كل شيء فيها مصنوع من الرخام والذهب... بعد أن أعلن الحارس قدومي ، طافت همسات تعجب، ونظرات استفسارية من شفاه وعيون حشد من الرجال المهيبين جالسين بارتخاء رشيق فوق مقاعد مرمرية مفروشة بالحرير... باستثناء كبير الآلهة مردوخ والآلهة أنكي ، نظر إلي الجميع بفضول شديد... واستغربوا جميعاً عندما لاحظ وان الآلهة مردوخ رحب بي بحرارة... ازداد تعجب حشيته من شكل ملابسي ، من سترتي وبنطالي ، من حذائي ، من قصة شعري ، ووجهي الحليق... تعجبت من أني مجرد قزم بالمقارنة إلى قامات هؤلاء الذين يشبهون انكيدو في تكوين اجسادهم ، وصدورهم وطول لحاهم المجعدة... أمر الآلهة مزدوج أن يقدموا الخمر للجميع... وبعد أن سحرني مذاق الخمر المعتقة قلت مع نفسي:

يا صحارى اللاشعور... حقاً فيك كل الإلهام... حقاً أنا جليل القيسي في هذا المجمع المقدس... قال الآلهة مردوخ موجهاً كلامه إلي: يا ابن الأرض يا صديقنا جليل القيسي الذي التقيناه مصادفة في مدينة ارنجا ،... وعدناك أن ننفذ لق كل ما تطلب حتى المستحيل... وأضاف

---

(1) مملكة الانعكاسات الضوئية: 29.

(2) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 89

(3) الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 93

بصمت آمر: الآن اطلب ما تشاء وبعد ان تنفذ لـق طلباتـك تخـرج إلى الجماهـير في الـسهول لتأكـل وتحتفل بأعياد الايكيتو العزيزة علينا.[1]

إن في عملية تداعي الصور وانسيابها يسعى القاص إلى التشكيل السردي عـبر عنـاصر عـدة من أحداث سريعة، وصور حية متماسكة من خلال الثيمة الرئيـسية المؤدلجـة الرابطـة بينهـا، كـما أن لجوء القاص إلى عالمه الداخلي مرة أخرى للتعبير عن تلك الأحاسـيس القويـة وصـورها سـاعدت على بلورة تصوير هذا التشكيل (فالمبدأ الذي ينظم الـصورة هـو التوافـق بـين الموضـوع والـصورة، الصور تضيء الطريق للموضوع وتساعد عـلى كـشفه، خطـوة خطـوة للكتـاب، والموضـوع ينمـو مسيطراً تدريجياً على انتـشار الـصور)[2]، وهكـذا فـإنّ الـصور المتعـددة تـصاغ بطريقـة قريبـة مـن اللقطات الفنية للأشياء شبيه بالإحـالات الـسينمائية مـن منظـر معـبر إلى آخـر وصـولاً إلى جـوهر الفكرة المركزية.

إن في عملية تداعي الصور وانسيابها يسعى القاص إلى التشكيل السردي عـبر عنـاصر عـدة من أحداث سريعة ، وصور حية متماسكة من خلال الثيمة الرئيـسية المؤدلجـة الرابطـة بينهـا كـما أن لجوء القاص إلى عالمه الداخلي مرة أخرى للتعبير عن تلك الأحاسـيس القويـة وصـورها سـاعدت على بلورة تصوير هذا التشكيل (فالمبدأ الذي ينظم الصور هـو التوافـق بـين الموضـوع والـصورة ، الصور تضيء الطريق للموضوع وتساعد عـلى كـشفه خطـوة خطـوة للكاتـب ، والموضـوع ينمـو مسيطراً تدريجيا عـلى انتـشار الـصور)[3] وهكـذا فـأن الـصور المتعـددة تـصاغ بطريقـة قريبـة مـن اللقطات الفنية للأشياء شبيه بالإحـالات الـسينمائية مـن منظـر معـبر الى آخـر وصـولا إلى جـوهر الفكـرة المركزية.

وهذا التمازج بين الفعل الأسطوري القديم ومبدأ (الزيـادة)، الـذي جـاء منـسقا، يؤكـد مـا ذهب إليه فرويد من (أن الإنسان البـدائي كـان يتعامـل مـع الطقـوس والمحظـورات بـشكل واع، ولكن الإنسان المتمدن يتعامل معها بشكل لا واع)[4]، وهذا ما أكتشفه فريـزر * أيـضاً الـذي رأى أن

---

(1) مملكة الانعكاسات الضوئية: 31-32

(2) الصور الشعرية، س دي لويس: 100.

(3) الصورة الشعرية س دي لويس: 100.

(4) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: 267.



الفعالية الأسطورية المرتبطة بوشائج قوية مع الدين ذات المرجعية السحرية من الشعوذة والخرافة والكائنات الطوطمية* (TOTEM) من حيوانات وغيرها إنما هي الفعالية الواعية القوية الأولى التي كانت تحدد طبيعة الحياة وقراراتها المصيرية في تلك الأزمان الغابرة[1].

أرسل إلى الجميع نظرات تفيض بالعذوبة... نادى على الإله (آنو)...تقدم آنو وانحنى بإجلال... قال مردوخ: يا جليل هذا آنو جدي يستطيع أن يهبك المراعي، وموارد الماء، وسيملأ عنابرك بالمؤن، اطلب من جدي ما تشاء، قلت: مولاي، لدي برغم فقري كفاية.... أنت تعرف يا مولاي ان الغني الحقيقي هو في القناعة... قال مردوخ: هل تعاني أحياناً من آلام نفسية.... قلت آه.... مولاي، صحيح إن الإنسان الحكيم يحاول ألا يتألم، لكنني أعيش عصراً مضرباً، عصراً صناعيا معقداً جداً، فالاضطرابات، والالآم الفكرية، والنفسية هي خبزنا اليومي... قال: آه حسن. نادى على الإله (توتو)... جاء توتو وانحنى. قلل مردوخ: هذا توتو إله العطاء ومخفف الآلام... يعطي من غير حساب... ابتسمت وغمرني ضرب من هيمان سام... قال: أجل... يعطيك من غير حساب قلت: ما جدوى أن املك أنا ومن حولي يعيشون في مرتبة ادنى من الإنسان... قطب وجه وقال بنبرة آمرة: يا جليل يجب أن تطلب شيئا سواء شئت أن أبيت... ماذا؟... قلت: يا مولاي، من المسئول في ملكوتك عن تدمير الشر، والقتلة، والفساد،...؟ قال: آه... الاله (شازو)... هذا هو شازو الجريء... تنهدت بعمق، ووضعت يدي في جيبي وأخرجت خارطة مجسمة للعالم، واضعا عليها أسماء أخطر الأشرار... قال مردوخ: أنهم كثيرون... أبدأ كما يطلب ضيفنا من وراء المحيطات حيث يصدر الشر على الفقراء[2].

حيث نجد التقنية القصصية الأسطورية التي يوظفها القاص تشكل من خلال استخدام الفكرة والدلالة الرمزية في النص الحكائي، لذلك كان القاص يميل إلى التشكيل الصيغي المتلاحق لينسج ويخلق نصاً قصصياً يرتبط بالماضي (فيجعلها قاعدة لأحداث تجري في الحاضر، وهو إذ

(*) فريزر: جيمس جورج فريزر: العالم الانثروبولوجي الاسكتلندي، أهم أعماله (الغصن الذهبي)، المنشور بين سنة 189- 1915. للتفاصيل ينظر: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: 266.

(*) الطوطم: أدخله في اللغة سنة 1791 الانكليزي ج . لونغ مقتبسا أيه من قبائل الهنود الحمر في أمريكا الشمالية. للتفاصيل ينظر: هامش الطوطم والحرام، سيغموند فرويد، ترجمة جورج طرابيشي: 11.

(1) ينظر: نفسه: 11.

(2) مملكة الانعكاسات الضوئية: 33- 34 -35.

يفعل ذلك إنما يقوم بتغيير أسماء الأشخاص والأماكن، فينتقي النموذج القصصي السائر، بالمحافظة على فاعلية العناصر الفنية، والتقنيات التقليدية للقص)[1].

كما يجد القاص في عنصر الحوار وسيلة جيدة للتعبير عن مكونات اللاوعي المستدرج إلى أقاليم الوعي والقاص في لجوؤه إلى التفخيم والتضخيم للطقس الأسطوري إنما يهدف إلى معاينة خيالية للأجواء بإعطاء العنصر المكاني ما يستحقه من الاهتمام، مثل هذه الأجواء التي تحمل (وظيفة بنائية في كل قصة التي تعتمد على الانتقال إلى زمن الأسطورة إلى مكانها إذ تدور القصة في الإطار السردي التقليدي، فالأشخاص والأحداث، وجميع العناصر الأخرى مرسومة بشكل دقيق، تهيمن عليه آلية المشهد)[2]:

وأنا أطلق التنهيدة تلو الأخرى، الهي، وهذه حقا مملكة الانعكاسات الضوئية أستأذن الآلهة مني بعد أن استخفهم الطرب وانخرطوا في الكرنفال، وراحوا يرقصون بحرارة، وينشدون ويغازلون آه... هنا إذ، في هذا الكرنفال الحقيقي يلغى نظام الألقاب، والمراتب الاجتماعية، ويلغى عدة أيام تبجيل حتى الآلهة؟ عنا في الايكيتو لا شيء سوى المساواة المطلقة بين البشر...[3].

فالقيسي في تأملاته وخيالاته لا يشير إلى الجزء المدرك والواعي من عقله في عمليه في عملية الخلق الأدبي (فربما يريد المؤلف في الواقع أن يخفي شيئا ما: أنموذجاً واقعياً من الحياة أو عنصراً أعترافياً في العمل الأدبي)[4]، ويرى فيه انعكاساً لذاته، لذلك كان الوصف الاحتفالي الرمزي مناسبة أو وسيلة لتحميلها ميزة الرؤية من الداخل حيث الراوي مدرك لمختلف الرؤى المحملة في وجدان الشخصيات فضلاً عن أنه جزء رئيسي ومشارك في الحدث القصصي، موصوف بكلية العلم عن الصور العيانية الممتلئة قيماً تعبيرية وجدانية رمزية حيث (تمثل الطقوس الأسطورية الأفعال الأدائية بعفويتها وصدقها، وهي في مرحلتها الاشارية، حين كانت لا تعني أكثر من تعبير مباشر عن الحالات المختلفة العاكسة لانفعالات الإنسان وهمومه وطموحاته، على أساس أنها تعني بعرض ردود الأفعال الحركية التي تكون العواطف بؤرتها)[5]،فضلاً عن ما يسود في هذه

---

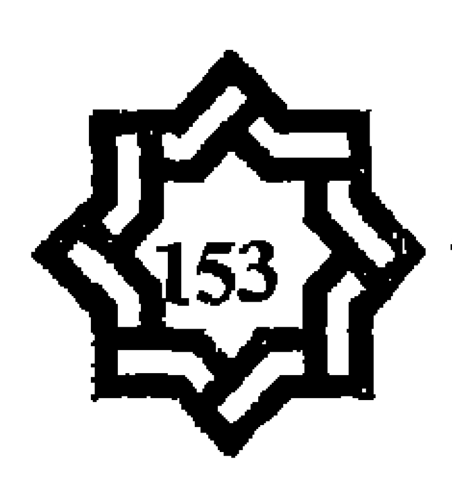
(1) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 76.

(2) نفسه: 56.

(3) مملكة الانعكاسات الضوئية: 35- 36.

(4) مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هوثورن: 115.

(5) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 53.



إحدى السمات الرئيسية في البنية الاحتفالية، لأنها تعطي الفرصة الكافية للبشر للتعبير عن معاناتهم، دون أن يطالبوا بتقديم تفسير لما يفعلوه[1]، إنها بنية من التشكيل الصوري اللوني والحركي والاسمي المركب والتي شاركت المفردة الأسطورية المختلفة والحقيقية الموظفة في عالمها الفسيفسائي. فالقيسي في مفردته الأسطورية يعمد إلى استدعاء الاسم إلى النص الحكائي كأسماء الإله (مردوخ –واورورو –توتو –أجاكو...) أو أسماء المكان (وركاء –بابل –أينانا –أرنجا) والتي ساعدت في الفن القصصي الأسطوري. فالمفردة الأسطورية تفقد جزءا من خاصيتها الاسمية لتحمل جزاءا جديدا موظفا مكانها (فهي تنقل إلى المستوى البنائي في القصة، فتكتسب مجالها الرمزي، عن طريق تعدد احتمالات أدائها الوظيفي، مثل تكرار لفظة (أرنجا)... ففي هذه الحالة لا تعامل هذه المفردة قياسا على استعمالها في سياق التشبيه أو التداعي الخطي، بل يقاس وجودها في النص بوصفها وحدة بنائية ذات شحنات دلالية توفر مقبلات التأويل)[2] المحققة للتمركز الفكري، حيث هناك كمون دائم خلف النص أو الكلمة يُحمله القاص تجربته ورؤيته الخاصة.

وإذا كان الاسم (أرنجا) قد ورد في هذه القصة فإنها تتكرر في قصص أخرى كقصة (آما –آر –جي)[3] و (توهج بلازما الخيال)[4] و (نيداية)[5] و (حجر المعشوق للأميرة شاشا)[6] و (مملو)[7].

يبدو طغيان الذات الاناوية للقاص على الشخوص القصصية من خلال استخدام ضمير المتكلم الذي جاء معبرا عن آرائه وتصوراته الخاصة عبر الراوي القصصي (جليل القيسي) المتوحد، بانتقال ذات القاص إلى عالم الأساطير والاندماج مع عوالم الآلهة والأبطال والملوك والمدن والأقوام الغابرة في (بابل وأرنجا وسومر وآشور).

---

(1) ينظر: الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 93.

(2) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 41.

(3) مجلة آفاق عربية العدد 12 سنة 1993: 64.

(4) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 65.

(5) نفسه: 50.

(6) مجلة الأقلام العدد (1–2–3–4) سنة 1994: 88.

(7) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 146.

أن القاص عندما يلجأ إلى كل هذه الثيمات والرموز التراثية الأسطورية سواء أكانت محلية أو خارجية عالمية – كما سندرس لا حقا – فانه يسعى إلى تحقيق نوع من الاحتكام إلى تلك الرموز البشرية والمكانية اليوتوبية لتحقيق حالة السكون والراحة النفسية والرؤية الشاملة، فهو (بأسطرة كوابيسه وتحويلها إلى أحلام ترضي الرغبات المكبوتة وتطلق الأفكار من هيمنة العقل الواعي – كما يقول فرويد – نحو خيال مجنح يستطيع أن يلامس كل حوافي وضفاف العالم وفي عبوره من الزمنية إلى اللازمنية يحول المكان إلى اللامكان ويدمج المسميات)[1].

كما أن لجوء القاص إلى البعد المكاني مدينة (آرنجا) عمل من شأنه أن يحقق التميز المطلوب (لأرنجا) فهي التي تعالج البعد النفسي والاجتماعي والحضاري عند القاص وهو بهذا (يعبر عن نضج أدواته الفنية من جهة، وعلى استفادته من موضوعات الواقع التي يحاول تطعيمها بالأسطورة)[2]، فهو يقول عن آرنجا: (من المستحيل فصل الحقوق عن الأخلاق لأنه منطلق الشعور بالتماسك الاجتماعي، وأنا تجاه آرنجا مثل الحقوق والأخلاق لا معنى، ومع آرنجا مثل القوس والقزح فيها أزداد لمعانا حتى لو تكاثرت الغيوم حولي)[3].

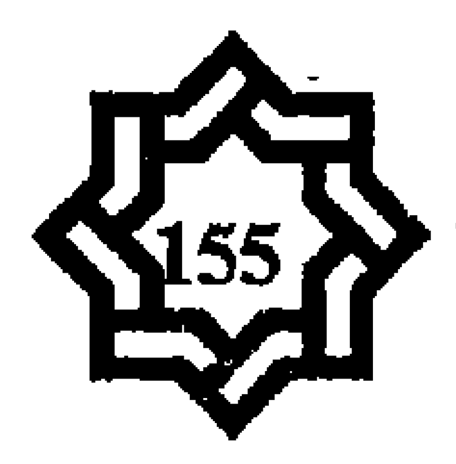
إن قضية المحاكمة في الأجواء الاحتفالية تستمر في الأعمال القصصية الأخرى ففي قصة (مملو) يحقق بطل القصة (جليل القيسي) حالة من الانتقالة الحلمية من عالم الواقع المعاصر إلى عوالم أسطورية احتفالية مليئة بالرموز والإشارات الدينية والانتقادية:

أنا عاشق سفر... أسافر في يقظتي، وفي أحلامي، ويتشظى خيالي في عوالم نائية... مثل طائر القطرس، عملاق الرحلات الطويلة، يطير بسرعة أكثر من ثمانين ميلا في الساعة... التقيت بها مصادفة يوم تقديم النذور السائلة... جذبتني من بين مئات الشابات الجميلات وهن محملات بجرارهن المليئة إما بالعسل، أو بالخمر... كانت موجات الجماهير وهي ترفل في ملابس ملونة، وافق من الجرار المليئة بالنذور، تنظر بفارغ الصبر أن تفتح باب معبد (الايكور) الخاص بالإله (أنليل) لتبدأ طقوس تقديم النذور السائلة... أواه إن مدينة (نفر) في هذا اليوم الربيعي المقدس تشبه الحلم، بل ما فوق الحلم... جلست على مقربة منها... التفتت إلي، وأطالت النظر الى جرتي وقالت بعفوية طفولية: رباه.. أنها جرة جميلة جميلة جدا. من أين جئت بهذه الجرة؟.

(1) جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام اسطرة الذات: 10.

(2) الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 117.

(3) لا أريد كفنا من هذا العالم.



- من مدينة آرنجا.

- آرنجت؟ أين تقع مدينة آرنجا ؟

- في شمال الوطن... عند النار الازلية.... ألم تسمعي بـ بابا كركر؟...[1]

هنا يستعيض القاص عن الزيارة بطريقة الدعوة المسبقة إلى الزيارة بقرار شخصي (فالرحلة الخارقة للعادة التي يحياها الراوي –الإنسان المعاصر-.... لا تتحقق إلا بالعودة إلى زمن ومكان الكرنفال بما تمثله من حياة مقلوبة عن خطها....)[2] يسعفه في ذلك الطاقة الحلمية القوية الساعية إلى احتواء اكبر قدر ممكن من الرموز والصور الايحائية المستوطنة في عقل القاص والساعية الى الانطلاق والتعبير عن الهواجس الخفية والمعاني الغنية، واللقاء الرائق الشفاف المليء بالمعاني الإنسانية مع أبنة مدينة (ششروم)[*] - تريفة –في (نفر) البعيدة عن ديارها.

فالفن (عالم آخر يعيد تشكيل الطبيعة، ومن ثم يضفي الطابع الإنساني عليها، ويلغي الفنان عن طريق ما يخلق، الهوة بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة)[3]، كما أن القاص بتسمية أبطاله القصصيين جليل القيسي، إنما يسعى إلى تحويل تام للذات المعتصرة من داخل حدودها وإطلاقها إلى آفاقها الشعورية واللاشعورية الرحبة حتى يحقق بطله (القيسي) في اللاشعور ما عجز عن تحقيقه (القيسي) في الشعور والوعي، وقد ميز (يونغ) عملية الأبداع الفني إلى نوعين يسميها (النفسي والتخيلي)[4] ففي الأول (يستعمل مواد مكتسبة من مملكة الوعي الإنساني ويبحث في التجربة الاعتيادية، مرفوعة من المستوى الاعتيادي الى المستوى الشعري، والثاني ينبع من خلفية الفكر البشري ولا يفهم كالأول)[5]، وفي هذه القصة عودة للمفردة الأسطورية (الاسم) كمدلول هام داعم للعنصر الحواري ومنسجم مع الجو الاحتفالي الديني الخاص ومقدمة لحالة انبلاج الفكرة المركزية:

---

(1) مللو: 146 – 147.

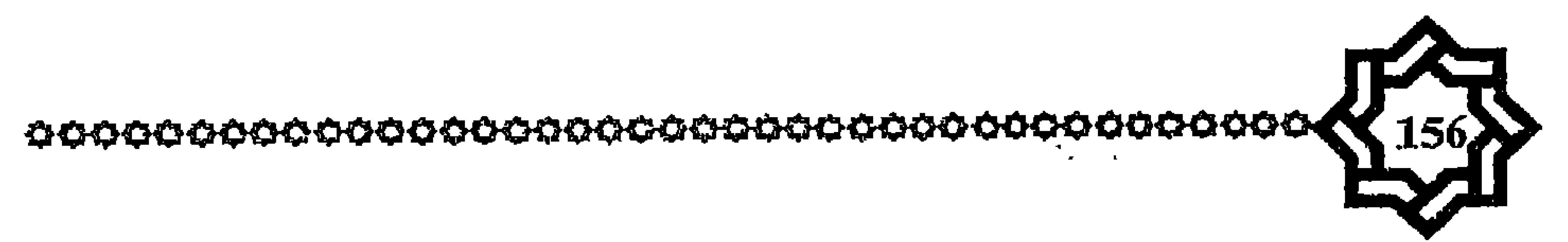
(2) الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 95.

(*) ششروم: مدينة قرب رانية في شمال العراق. عن هامش قصة مللو: 148.

(3) مفاهيم نقدية، رينية ويليك: 283.

(4) الصورة الشعرية: 168.

(5) نفسه: 168.



سأطلب من الإله انيليل أن يطيل عمر جمالك... أحمر وجهها أكثر، ومن خلال نظراتها عرفت أن قلبها راح يخفق خفقاناً سريعاً حتى أنها خافت أن اسمعه:

ها ها... ألا تطلب أي شيء لنفسك؟

- بلى... أطلب منه أن يبقيك معي ريثما انتهي من مهمتي

- آمين... موافقة يا جليل...

- ونعود معا إلى آرنجا، وأنت إلى ششروم، وربما أجيء معك إلى مدينة (آربائيلو*)

- لم تقل لي ما هي مهمتك في مدينة نفر؟

- جئت أبحث عن رجل يدعى (أورشكامو)... هو في الحقيقة ناسخ الملك

- أي ملك؟

- (أمارسين)

- .... كانت باحة معبد الايكور واسعة جدا ومزينة بدعامات.... كانت مئات من الجرار الملونة المليئة بالخمر والعسل مرصوفة....دخل كاهن طويل القامة، حاد تقاطيع الوجه... أنحنى الجميع....

- أنت! من أنت! أنحن... أنحن مثل الجميع...... لحظئذٍ رأيت الجماهير منحنية بخشوع وخوف شديدين،.... سحبت تريفة يدي بقوة وهي تهمس لي:

- أنحن... أنحن بسرعة...

- خرج الجميع.... لم لم تنحن عندما دخل الكاهن؟

- أنا حر

- ماذا ؟ حر في باحة المعبد، وحضرة الكاهن

فجأة تحلقت حولنا غابة من الرجال والنساء والشباب... وراحوا يركزون نظراتهم علي... صرخ شاب: علينا أن نشرب مزيدا من الخمر لنزيد شهوة الفعل... هناك أذن من يعرف كيف ومتى يرفض أن ينحني... انتشروا فوق العشب مثل أطياف ملونة يرقصون ويغنون وينشدون...:

أيتها المدينة التي ازداد طعامها

يا دار الرخاء انك خضراء كالجبل

(*) آربائيلو: الاسم القديم لمدينة أربيل. هامش قصة مللو: 153.



أيتها المدينة التي قدر مصيرها الإله أنكي(*)... (1)

إن القاص من خلال تعمده إيصال الحبل السري مع شخوصه القصصية وتوطيده بالتالي لأسطرة ذاته يساهم في تعزيز الآلية الحكائية في العمل الفني الأسطوري والمشكلة لجزئيات الحدث بعد تعمده إلى إحلال تلك المفردات من أسماء إنسانية وآلهة ومكان مستفيداً من الرموز الكرنفالية القائمة، وإحالتها إلى كائنات حية تدب فها الروح وتمتلك خاصية داينمية وفعالية الشعور الطاغي أو مساهمتها في اللاوعي وصولا إلى الأطروحة الأخلاقية للفكرة الجدلية عن الرفض والذي قال عنه الناقد عبد الله إبراهيم: إنها بحث عن مفاهيم مفقودة، كالعادل والمساواة ومواجهة مفاهيم مستفحلة كالظلم والزيف وما يضار عنهما(2).

إن الأجواء الاحتفالية الأسطورية الدينية المميزة بالجماهير وهي تتقدم إلى باحة المعبد (أيكور) بملابسها الملونة وجرارها المليئة بالخمور والعسل وهما جائزتا المحبين المؤمنين في الفردوس يشكلان ثنائياً خالدا في الميثولوجيات العالمية والأديان السماوية على حد سواء، فهي صور يمارس فيها القاص تداعيات اللقطة الصورية الاحتفالية بأسلوب القطع أو التوقف الذي قد يغيب مؤقتا التمركز الحكائي ويشظي من المفردات النصية، إلا أنه لا يُلحق خللاً بالهيكلية الداخلية المنظمة للحبكة القصصية(3)، وهي تعطي الوضع الزمكاني تفرده وتميزه الواضحين في جلب اهتمام ومتابعة القارئ وهي جميعا تدخل ضمن دائرة واحدة تتشكل من الصور الاحتفالية المتصلة بالعملية الإبداعية.

إن تلوين القاص للفعالية الأسطورية في اللحظة المهيجة عند الجماهير باستخدامه لعملية الاستعارة والتضمين الشعري داخل النطاق الحكائي أعطى الوجود الكوني* بعده المعبر، حيث (تكمن في الأساطير جذور الأجناس الأدبية، ومنها الشعر، اذ أخذته وسيلة لانتقالها عبر العصور

(*) قصيدة بابلية. هامش قصة مملو: 156.

(1) مملو: 152 – 153- 154- 155-156.

(2) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 52.

(3) ينظر: المصدر السابق: 105.

(*) الكون: الموجود في الطبيعة العيانية والذي اتعامل معه وأحاول أن اسيطر عليه فهو كل محتوى موجود سواء اكتشفناه فيما مضى أو لم نكتشفه بعد. للتفاصيل ينظر: مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر العدد الاول 1979: 128.

المختلفة، منظومة ومدونة ومتحولة في أرحام الفنون المختلفة)[1]، فكان لجوء القاص إلى الشعر المقتبس من الأساطير والملاحم البابلية القديمة فعالية تؤكد محاولات المستمرة في تزويد قصصه الأسطورية وأجواءها نمطاً من المقاربة والصدقة والكمال الوصفي:

.... جاء رجلان من رجال المعبد وطلبا مني أن أتبعهما... أدخلاني غرفة جميلة من تلك الغرف المليئة بالأبهة الملكية... دخل الكاهن... انحنت تريفة بسرعة، بينما ضللتُ جالساً وبحركة كلها خيلاء وغطرسة قال الكاهن:

- من أية مدينة أنت أيها الغريب؟
- أنا لست غريبا... أنا من مدينة آرنجا....
- لِمَ لم تنحن عندما دخلت أنا المعبد؟
- لا أعرف لماذا؟ ربما لم أقتنع...
- ماذا؟ لم تقتنع؟ هذه كلمة غريبة... ماذا جئت تعمل في مدينة نفر؟
- جئت لا قابل (أورشكامو)... إن اورشكامو رجل غير صادق...
- تقصد أدين بإثباتات صارمة بالكذب...؟
- أنت عنيد جدا...
- عنيد مع الحق... عنيد مثل اجدادي... مثل الملك (مردوخ –بلادن) الذي حارب طويلا
- لكنه نفي عنوة إلى بلاد عيلام...
- ثم ماذا؟ حتى منفاه استخدمه لتنظيم التمرد في بابل...
- لكنه انتهى على يد سنحاريب...
- وسنحاريب كما تعلم قتل شر قتلة من قبل أبنائه.
- أنت أيها الارنجي تعرف كل شيء عن أسرارنا... كل شيء...
- قلت مع نفسي. لقد كان المؤرخ الإغريقي بوليبيوس على حق عندما قال: أن معرفة الماضي أسرع وسيلة لتصحيح السلوك....
- أنت بالضبط مثل ارشكامو (مَملو)(*) مَملو تقدم فن الكذب...

---

(1) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 81.

(*) مَملو: باللغة البابلية تعني ممثل مسرحي. هامش قصة مَملو: 163.



- أمام الملوك البطاشين والدمويين نصبح يا عزيزي أشباح... نتطرف في عبادتنا، نزهد، ونتزيف...[1].

إذ يجعل جليل القيسي من قراءته في سِفر التاريخ العراقي القديم بحضاراته المتعاقبة في خدمة إبداعه بما تحمله من قدرات دلالية واسعة لأن المبدعين (أما أن يقوموا بنقل الأسطورة إلى الناس، وأما أن يحولوها تحويلا، بوصفها بؤرة دلالية رمزية، وأما أن يعمدوا إلى خلق وابتكار أسطورة جديدة لا تمت بصلة إلى القصص الأسطوري الموروث)[2]، وفي كل هذه الحالات على القاص أن يفيد من التقنيات الفنية المتاحة ما يمكنه من الفعل الفني حيث لا يمكنه الفصل بين العملية الخلاقة للقص وبين الرؤية النقدية الموضوعية، فالانزياح المستمر للعالم المرئي المباشر الذي يتراءى وكأنه الحقيقة الإبداعية الخالصة ما هو إلا إطار للمعاني الموجودة في الأشياء المختلفة تلك المعاني المحملة في نطاق من التخفي الذي يستدعي الوصول إليها وكشفها.

كما أن القاص عندما يخترق تلك الحجب يحاول أن يوظف رؤيته في الكشف لأن (النظم التي تمارس السلطة على البشر لا معقولة، ولا يوجد أساس مشروع لسلطتها. وهي تمارس ضغطها بطريقة تفتقر إلى العقل)[3].

إن الأسطورة عندما تلتقي بالرفض تكتسب طابعا خاصاً جداً وموظفاً توظيفا دقيقا من أجل هدف خاص في عقل المبدع، وبالتالي فان النظرة إلى الحياة من منظار الاسطرة يؤكد القدرات الفنية العالية، بالإضافة إلى تقوية مَلكة التلقي والإحساس[4]، المطلوبين لخلق الحالة الإبداعية والتفرد، فالتاريخ الأسطوري لحضارة وادي الرافدين تغذي العقل الخلاق عند القاص، الأمر الذي يؤدي إلى قيام (البيئة الدرامية التي تعتمد على توظيف تشكيلات مختلفة من مشاهد التاريخ على دمج السرد بالحوار، وعلى دمج نصوص الأسطورة بالأحداث المعاصرة، مثل دمج بناء القصة الدرامي بطريقة مشحونة بالتوترات)[5].

---

(1) مملو: 157-158-159-162.

(2) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 19.

(3) في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات: 177.

(4) ينظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 312.

(5) الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 118.

إن ما يميز الرؤى والمفاهيم المستنبطة من الثيمة المركزية، عن تلك المناهج الفكرية المكررة إن الأولى تحاول أن تصل إلى الطرح الجديد من خلال العمل الفني[1]، متجاوزا بذلك الحدود الضيقة للأفكار والمناهج إلى آفاق رحبة جديدة. لهذا نجد التعبير عن الواقع الخيالي ينفذ إلى أعماق عقل القاص ولا وعيه وبالتالي يصبح الكاتب مطالبا بأن يعكس ذلك العنصر في أعماله[2]، لذلك فقد حاول القاص أن يحقق التقارب اللازم بين الأسطورة والآلية الحلمية كتقنية حاضرة في وعيه فوظفها في عملية القص الأسطوري، كما لجأ إليه سابقاً في أجواء أعماله الفنتازية التغريبية، والذي يبدو أنه مَعين دائم ينهل منه مقارباته بين الواقع المرئي والخيال الذي قد يصل الى حد الجموح، فالتيار الحلمي (انما يترجم الصيرورة الرمزية الكامنة في الأحلام بدليل أنه يخرج بقصصه جسدا ومعتقداً واسما إلى فضاء الأسطورة عن طريق الطاقة السحرية للعلم)[3]، حيث العودة الوهمية من عالم الحاضر إلى عالم الماضي يحقق نوعا من التواصل بينهما من أجل محاكمة عقلية وجدانية. ويظهر للعنوان القصصي مدلوله الخاص المعبر في سياق الحكاية القصصية، ليحمل الكثير من القدرات الإيحائية فهو من جهة مدلول اسمي قديم وأسطوري ومن جهة أخرى سمة معوية أشارية تحمل طرحا فكريا ذات دلالة قوية نجدها تشارك غيرها من مفردات القاص القصصية فعاليتها وتأثيراتها الموقعية الآنية البعيدة وتعمل على تركز الفكرة وتقديم الرؤية الأخلاقية المعيارية التي وجدت ووظفت بإحكام، كما أن امتلاك الحوار الدائر بين البطل والكاهن خاصية (التعارض الاحتفالي)[4] بانتقال الأخير إلى جانب الأول في إيمانه وأفكاره تعزيزا لمبدأ إلغاء (التمايز بين الناس، وتحرر الكلمة من أسار الكذب والزيف والانتهازية وتحررها إلى العلاقة الحرة البعيدة عن الكلفة)[5].

أما في قصة (نيدابة) فهناك حالة لقاء مع الماضي بالألهة عقب تعرض البطل جليل القيسي لحالة مرضية من الهذيان والإعياء باللقاء مع الآلهة نيدابة (آلهة القصب) في أقصى جنوب وادي

---

(1) ينظر: مدخل لدراسة الراوية: 92.

(2) ينظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 324.

(3) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 36.

(4) الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 96.

(5) نفسه: 96.



الرافدين بالانتقال مرة أخرى من (آرنجا) في شمال الوطن إلى الاهوار الجنوبية حيث بداية نشوء الحضارة العراقية القديمة التي وجدت في القصب والبردي والماء أساسا للحياة والعمران:

اتنابني زوغان خفيف في البصر لعدة دقائق، ثم عدت واسترجعت صفاء رؤيتي، ورأيت أمامي فتاة طويلة القامة، بيضاء بلون اللؤلؤ... اضطربت لا إرادياً... من هي؟...

أتعرف من يستطيع الإجابة على أسئلتك، الإله المصري القديم (ثوت) عبقري السحر والتنجيم... قالت بصوت يفيض برنة جميلة...:

نعم من حقك أن لا تصدق أي شيء لا حواسك، ولا مشاعرك، ولا أفكارك... كان يجب مثل أي عراقي أصيل أن تبقى مؤمناً بجوانب من أساطير أجدادك من السومريين والبابليين والأشوريين...[1].

فهنا اعتمد القاص على آليتي المنولوج الداخلي والحوار العلني من أجل استبطان وتحليل الحالة المرئية والتشكيلات داخل بناء الحدث القصصي، فكان الأول وسيلة لإعطاء القارئ اللمحات الخاطفة من مجموع الانطباعات المتواترة عن عقل الشخصية القصصية وبصيرتها وتفسير سلوك أطراف الحدث القصصي والغوص في أعماقهم باستبطان الوعي الداخلي[2]، أما الحوار العلني فانه يتدفق من خلال اختفاء القاص خلف شخوصه القصصية من آلهة وبشر من أجل التعبير عن الحالة اللامرئية في لا وعيه، كما أن تكثيفه للزمن بين الماضي والحاضر ودمجهما، نوع من التفاعل بين الذات الآني والأسطوري القديم، فوجد القاص في التوهم والخيال طريقة ناجحة للإفصاح عنها بصورة إيحائية رمزية فالفن (ليس بمقدوره إلا الإيحاء والإشارة لا التحوير والتحويل... وما الرمز إلا وسيلة من وسائل التوصل إلى تلك النتيجة)[3].

ونقلا عن الناقد والشاعر وليم بلاك، فان الفعالية الخيالية الاختلاقية تنقسم إلى أربعة أنواع من الرؤى وهي[4]:

- **الأول:** (الرؤيا ذات البعد الواحد) وهي ما تخص حياتنا اليومية.
- **الثاني:** (الرؤيا ذات البعدين) فهي الرؤيا التي تكون بوجه ما أسيرة لفعل الخيال.

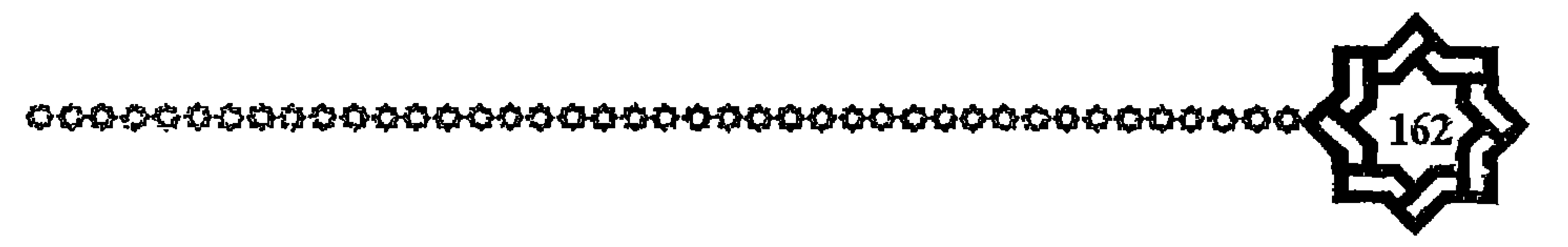
---

(1) نيدابة: 53.

(2) ينظر: الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية: 156.

(3) مفاهيم نقدية: 284.

(4) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الراوية: 65.



- **الثالث:** (الرؤيا ذات الإبعاد الثلاثة) حيث لا نرى الأمر بسيطا على نحو ما في الرؤيا ذات البعدين،إننا نراه رمزا يغلفه الإبهام.

- **الرابع:** (الرؤيا الأبعاد الأربعة) فهي رؤيا بعيدة، رؤيا الأسطورة والنبوءة، رؤيا الفزع والتطهير، أي أنها الرؤيا المقدسة، الرؤيا الإبداعية.

صرخت أنا الآخر وجسدي كله يرتعش من أنت! من أنت! أجابتني ببرود:

- ليس ألان.... سأخبرك من أنا يا جليل ، لكن ليس ألان... تعال نغادر هذا المكان... خرجنا....

ارتفعت عن الأرض بحركة غريبة، غامضة ساحبة أياي معها... ورحنا نطير بقوة غريبة... غابة من القصب وصحراء من الماء، ارتعاشات من الأضواء... أين نحن؟ هل انتهت حدود الهور؟... فجأة وجدت نفسي فوق بناية عالية شبيهة بمعبد... أنحنى لها عدد من الرجال ورشوها بالعطور... قال:

أنت الآن في معبد.... هذا المكان مكرس للآلهة... لدي زيارة ضرورية لكبير اللالهة ، لعدة دقائق تصرف خلالها أنت بحرية ، ريثما أرجع...

- أهذه بناية ؟

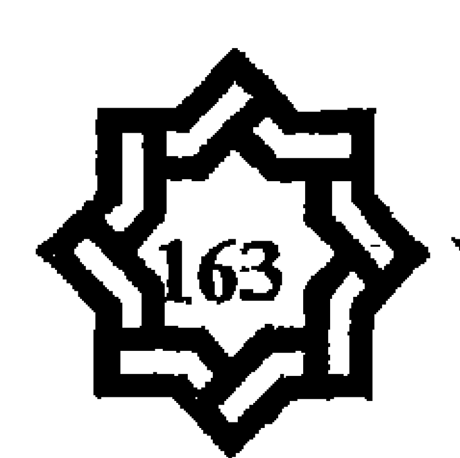
- حسن... أنها وقورة... الم تر وقورة؟؟؟... تسأل أين أنت؟... حسن في مكان ما من سوسة، أور، الوركاء، اشنوناك، نينوى، ماري... أنت يا عزيزي جليل معي في وطنك...[1].

إن القاص ينهج أسلوب الغموض والإبهام الموظف بعناية لتأطير رموزه القصصية وتوريتها، بمرافقة تقنية تيار الشعور الذي له أهميته الخاصة للتعبير عن الصور والشخوص المتوارية مما يعطي تلك الصور الحسية تدفقها اللازم[2]، فهي عندما تصل إلى مجالها المجازي البعيد تبرز عالمها الأسطوري بشكل أكثر فعالية، كما اعتمد القاص إلى الصور التشبيهية للأشياء حيث الماء كالصحراء في امتدادها والأضواء المرتعشة كارتعاشة الخائف في تشبيه بليغ موجز وكأنها تمتلك خاصية الحياة والحيوية الداينمية، لتكون للمشبهات والمشبهات به العلاقات المادية الظاهرة المتصفة بالمبالغة الوصفية بسبب من حذف وجه وأداة التشبيه.

---

(1) نبداية: 58.

(2) ينظر: الصورة الشعرية: 99.



أما الزمان والمكان فيعمل القاص باستمرار على التعبير الخيالي الحلمي عنهما من خلال عبور شخوصه للحدود الزمكانية من أجل تحقيق الفكرة الرئيسية أو الثيمة، فكان أن لجأ القاص إلى عصور فجر السلالات العراقية القديمة حيث الدويلات الصغيرة من أور ولكش والوركاء، ثم حضارة الأشوريين شمالا وهي رحلة تمتد لالآف الكيلومترات وعبور زمني لمئات السنين، وقد عبر القاص عن انتقالاته تلك بالمفردة الجديدة المشكلة للتآلف المكاني والحضاري المتمثل بالمنجز العمراني (الزقورة) حيث تجد لها تمركزا دلاليا انطلاقا من آليات التجاوز مع مفردات ووحدات سردية، استحضرت لخدمة مشهدية النص، القائمة على استعراض الأسماء والشواخص والحالات، لأغراض وعظية وأخلاقية[1].

أنا يا جليل الآلهة نيدابة... أيها الكسول... أنا الذي جعلت القصب ينمو وسيطرت على روح الهور، وهجرتها أخيرا... قبل قليل وافق كبير الآلهة على أبعادي... والغيّ منصبي على الوهية الهور والقصب...[2].

وبهذا فان القيسي بعد أن كان ينظر إلى الماضي البعيد بعين الحب والإيجاب نجده يغير من نمط رؤيته حيث أن (الثيمة) في القصة الأولى (مملكة الانعكاسات الضوئية) تشير إلى احترام للتاريخ القديم، والإشادة بايجابياته وإدانته لسلبيات التاريخ والإنسان المعاصر، أو أشرار ما وراء المحيطات، ليتحول فيما بعد... إلى قراءة وفضح لسلبيات التاريخ القديم[3].

إن التفسير المباشر للرؤية الفاحصة من قبله للتاريخ نراه يفرز إلى عدة أشكال من حب واحترام في (مملكة الانعكاسات الضوئية) إلى الشك والغضب والصراع بين الآلهة وبين الشعوب وتحديات الطبيعة من الشك بالتاريخ في (مملو) إلى الغضب في (نيدابة)[4].

وبهذا فالأسطورة عند القاص استجابة لمؤثرات خاصة داخلية وخارجية، وهي عند الناقد برينس سلوت بنوعيها التقليدي والمختلف (الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا التي تؤدي معا إلى كشف متماسك المعنى عما يعرفه الإنسان ويؤمن به)[5].

---

(1) ينظر: توظيف الاسكورة في القصة العراقية الحديثة: 42.

(2) نيدابة: 62.

(3) ينظر: الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي: 95.

(4) ينظر: نفسه: 95.

(5) الاسطورة والرمز –مجموعة مقالات نقدية –ترجمة جبرا إبراهيم جبرا: 6.

وبذلك يكون القص الأسطوري رد فعل نفسي محكوم بقوى إنسانية وغيبية يحتكم إليها القاص لان لجوء القاص إلى التراث يعني فقدانه لحلقة الربط بين الظاهرة الآنية والأصل السابق عليه، ففي حلقة الربط هذه يستمد الفعل الإنساني القدرة على الوصول إلى المفاصل الدقيقة للعلاقات الإنسانية[1] وبالتالي تقديم معطيات وحلول جديدة للإشكالات المعاصرة.

ب. أسطرة الذات عالميا:

إذا كان القيسي يستمد أفكاره من متابعاته الدقيقة لميثولوجية حضارة وادي الرافدين فانه يلجأ أيضا إلى معينة الثقافي المكتسب خارجياً حيث يستمد من الميثولوجية اليونانية الرؤى القصصية الأسطورية كما في قصة (اللازمني)[2]، حيث تتجدد الفعالية الذهنية عند القاص في أثنيال للعالم القصصي المتجدد لتتمظهر العملية الحكائية من خلال دمجها مع رؤيته الكونية الخاصة. فالزمان والمكان لا يقفان عائقين أمامه، والحاضر ليس مقطوع الصلة عن الماضي بل في تواشج معه ونتيجة له، وأن الإحساس الإنساني تجاه القضايا الكونية كالحرية والبطولة والموت واحد في كل الأزمنة والأمكنة، فبطل القصة (جليل القيسي) يشارك في احتفالية يونانية (عيد ديونيزيزس)* المقدس في العاصمة:

سأراه– سأراه.... أجل ساراه... هكذا قررت. سأراه في عيد ديونيزيوس المقدس هناك في اليونان وفي العاصمة أثينا*... وكل شيء في هذا (الاكربولس)* يشع مثل ماسة حقيقية، وسط حشد من الراقصات شبه العاريات والراقصين الشباب، والشيوخ الذين أسكرهم ذكر الإله المخيف ديونيزيوس،... مررت محدقاً هنا وهناك... هنا في هذا المهرجان البشري الساحر يكتشف الإنسان أن ثمة قوة غامضة في الجسم الإنساني، فيه اللذة، والألم، والتحمل، والخصوبة،... آه عبثا بحثت عن عاشق ديونيزيوزي أصيل يدعى فردريك نيتشه في هذا الحشد... نيتشه الذي صور

---

(1) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: 148.

(2) مجلة الموقف الثقافي العدد 13 لسنة 1998: 62.

(*) ديونيزيوس: 431 – 376 ق . م حاكم سيراكوزة. كان يستثير مخاوف الشعب باثارتهم ضد القرطاجين ... وقد رعى الاداب والفنون. للتفاصيل ينظر: كبرى الحكايات العالمية، لويس أونترماير ترجمة غانم الدباغ، هامش صفحة: 90.

(*) أثينيا: عاصمة اليونان/ أسس في أواسط العصر البرونزي. للتفاصيل ينظر: هامش كبرى الحكايات العالمية: 13.

(*) اكربولس: وهو معبد فاخر، كرس لعبادة أثينا حامية المدينة. للتفاصيل ينظر: هامش نفسه: 107.



ديونيزيوس اله البهجة، والخوف والقسوة والحرية صوره حاملاً سيفاً بيد وخوذة على جانبه دليلاً على ما سينزل على أوربا التي تسير في طريق الدياغوجية المالية... فجأة، وقف أمامي رجل متنكر بثياب هرقليس... امسكني بقوة من كتف وهزني وهو ينظر إلى ملابسي التي لا تشبه ملابس الحشد الثمل... قال:

أحزر من أنا...[1].

فالقاص يمتلك القدرة الاشراقية الذاتية في المشاركة الخيالية مع تلك العوالم والمسميات، وهو لا يكف عن إيراد أسماء ومفردات مختلفة محملة بالطاقة التعبيرية الخيالية عن تلك العوالم القصية، عن طريق مباشرته قصته بفيض من تداعي مستمر الجريان متسلحاً بآليات القص التاريخي، حيث يعتمد القاص على المرجعيات التاريخية الحقيقية والأسطورية عن أبطال ومفكرين سابقين أو معاصرين أو لاحقين على زمن إلى حكاية.

فهو إعجاب بالرموز الأثيرة في ذاته الحساسة الباحثة عن الكمال والمثال الأعلى (اليوتوب)، فالمكان (؟أثينا) و (الاكربولس) مسرحين لتلك الفعالية الذهنية، والأبطال المتحولين إلى صور آلهة أسطورية طاغية مثل (ديونيزيزس) و (هرقليس) والمفكرين والفنانين من مختلف العصور عن زمن الآني كفردرك نيتشه ، ما هم إلا نتاج رمزي تاريخي حقيقي وأسطوري يجد فيهم القاص ممثلين على خشبة مسرحة القصص.

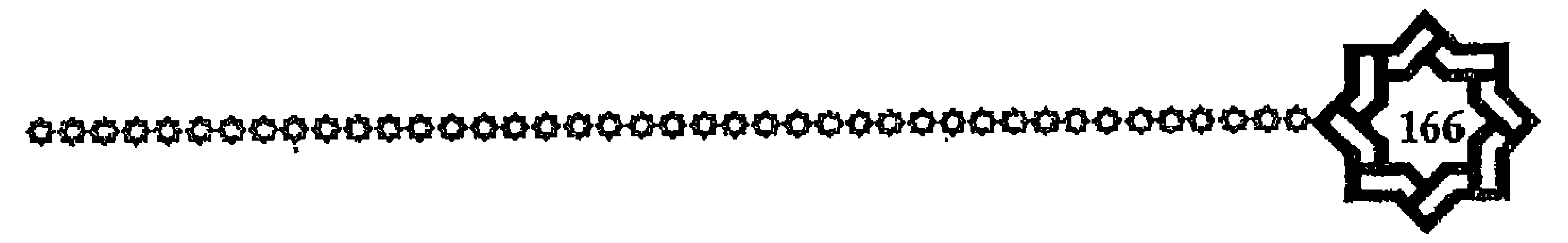
إن لجوء القاص إلى هذه المسميات البشرية وغيرها موظفة لسببين أولهما: الذوبان الروحي في الذوات البشرية والإلهية الأسطورية الحاملين لبذرة البطولة الحقيقية سواءً أكانت فعاليات جسدية عنيفة حربية أو تجليات فكرية خارقة وخالدة في الحضارة الإنسانية.

ثانيهما: التعبير الأخلاقي عن المقت الشخصي والضيق بأسماء وصفات بشرية أو شيئية تسبب فيضاً من الألم على درب المسيرة الإنسانية:

- آه..أيها الملك الرائع، لقد كانت واحدة من عيوبك سرعة غضبك ثم ندمك....
- لا أنت لا تعرفني....
- بل أعرفك جيداً.... يا من أردت أن تكون ابناً للإلهة (آمون) هناك في معبده
- صرخ: جيد... لكن من أنا... أنطلق باسمي...!....

---

(1) اللازمني: 62 – 63.



صبراً صبراً... حسنا.... أنت شاب وسيم... لك شعر أشقر... أتذكر حين هَـمّ بوسيفال* بالانقضاض عليك...

كشف زاوية عباءته فرأيت سيفه... قلت:

- شيئان لا يفارقانك أبداً حتى في موتك

- ما هما ؟

- إلياذة هوميروس وسيفك.

- أتذكر كيف صرخت ذات مرة... من قلب أثينا قائلاً:

يا ملك بابل، سنقابل في بابل...

- فعلا.... وقابلته فعلاً بعد سنوات

- طبعاً منتصراً

- أنا لم أعرف الهزيمة أبدا....

- قلت مع نفس: وهل مثلك يعرف الهزيمة... وهذا الإنسان كان يطير على حصانه وجيشه من أثينا إلى بابل، إلى الهند، إلى الإسكندرية، وسط مصاعب جمة: يقول اليوناني لكل بطل كعب أخيل (*)(1).

فالقاص يستحضر وبفاعلية المادة التاريخية بركنيها الحقيقي والأسطوري الخيالي كجزء من عملية الحكي ويُدخل التأثير اللازم في عقل القارئ عبر تأخيره للمكاشفة في نص الحكاية بين المتحاورين،ـ بالإبقاء على أحد طرفية منكشفاً منذ لحظة الانطلاقة من خط البداية المتمثل بالراوي (جليل القيسي) القادم من الزمن الآني فيما المقابل ينكشف تدريجياً ليس من خلال ملفوظ (الاسم) الشخصاني، وإنما من خلال صفاته البطولية والتاريخية والشخصية تدريجياً، المؤدي إلى أسطرته وتضخيمه رغم تحجيمه وإخضاعه للإدارة الاناوية في التشكيل والاعتبار المعنوي الذي يسيطر عليه القاص بأحكام، وكما كان في بعضاً من قصصه مثل (نيدابة) من خلال تأخير كشف هوية الآلهة (نيدابة) لدى بطل القصة (جليل القيسي) إلى نهاية القصة.

(*) بوسيفالوس: أشهر جواد في التاريخ، وهو حصان الاسكندري الكبير الذي تمكن من ترويضه بعد أن استعصى على أمهر السواس... للتفاصيل ينظر: كبرى الحكايات العالمية: 70.

(*) أخيل: أول ابطال الحرب الطروادية... للتفاصيل ينظر: كبرى الحكايات العالمية: 232.

(1) اللازمني: 63-64.



إن مثل هذه القدرة التخيلية الاختلافية المتحولة إلى عناصر تدب فيها الحياة والحيوية ، والمتقلة من الذات المتفردة جداً، إنما يهدف إلى تحقيق حالة من النشاط الذهني الخلاق من جهة والراحة النفسية من خلال الشخصانية المتوحدة * ، بينما كان لجوء القاص إلى (الوقف الزمني) في سعيه إلى استيضاح العناصر والأشياء واقعاً فريسة التقريرية والمباشرة أحياناً في السرد للحكاية:

.... يا الهي أهؤلاء بناة أروع حضارة مزدهرة في التاريخ البشري... أجل... بالصفائهم الفكري الرائع، والمعقد الذي عبرعن حب عميق للجمال والعواطف الفوارة، والتأمل الدقيق. عرفوا المادية بكل عمقها، والميتافيزيقا بكل عمقه... وبرغم شدة العداوة بينهم أحياناً يعلنون السلام في الشهر المقدس للألعاب الرياضة...[1].

إن اللازمني عند القيسي تعبير عن حالة الديمومة، والأبدية المعجزة للزمن وتأثيرها في الأشياء فبطل القيسي المستور يعيش في حالة الصيرورة مع الآلهة اليونانية، أنها نوع من الفلسفات القديمة الموجودة في الميثولوجيا العالمية والتي تصف الاتحاد بالرب المقدس في الأديان القديمة. وهي أيضا متصلة بالروح المصاحبة لطقوس أدائية خاصة:

بدأت رقصات داعرة، جنسية بطريقة استفزازية... أبتعد بخطوات قصيرة إلى الوراء عندما سمع أنغام موسيقي مثيرة، وراح يرقص...[2]

فيما يقرر القاص في النهاية كشف اسم بطلة بعدما استنفذ آخر أغطية التمويه، والذي بدأ يتكشف عند القارئ من خلال أطلاق سلسلة من الصفات المعروفة عنه:

للمناسبة ما أسمك؟

- جليل القيسي

- من أي بلد أنت يا جليل؟

- من بلاد وادي الرافدين. من مدينة آرنجا التي مررت بها بعد معركة أربيل.

- هل تعرف من أنا ؟

(*) شخصية متوحدة: تميل للعزلة... والخيال والوهم المحقق للرغبات الدفينة. للتفاصيل ينظر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي 2/ 98.

(1) اللازمني: 65.

(2) اللازمني: 64.



- أيها الملك لو تنكرت بطريقة أغمض بكثير من الآلهة (أرتميس)، فانا أعرفك أنت ابن فيليب الرائع، أنت اسكندر المقدوني العظيم (*)... (1)

يلاحظ أن مقتربات الأسطورة والزمن المخلخلة للبنية الطبيعية للصيرورة الزمنية المتعارف عليها أتاحت للراوي التراجع إلى الزمن الماضي بحرية كاملة فاستطاع اللاشعور أن يمارس آلية ناجحة في العودة والتراجع إلى زمان والمكان الأسطوريين[2]، المتمثل بالقرن الثالث قبل الميلاد، وهو عمل يتطلب معرفة تامة بالحقائق التاريخية الداعمة القص الأسطوري، وقد أستلهم القاص الخلفية التاريخية المرتبطة مع الحقيقة في مدينتي (أربيل -آرنجا) كمفردات أسمية ضرورية مستخدمة في أشارة إلى الحملة الحربية التي قادها الاسكندر المقدوني في توجهه إلى منبع الشمس شرقاً.

إن الخيال القصصي عند القاص يحقق له أفضل المقاربات عندما تطغى (الذات) الشخصية للقاص على سير النتاج الفني (فانا) القاص تتحول إلى (أنات) عن طريق تكثيرها وتوزيعها على اكبر مساحة زمنية ومكانية ممكنة، هذه (الأنا) المتحولة إلى الأسطورة (أسطرة الذات) على عدة أصعدة من محلية (وادي الرافدين) و (حضارة اليونان)، وأخيراً في أسطرة الذات عبر النتاجات الفكرية الذاتية والعالمية كمنتج إبداعي، نجد ذلك في (وجبة اسباغيتي مع تورنتو)[3] و (توهج بلازما الخيال) و (أمسية قصيرة مع الامير)[4] و (الميثوبي)[5] و (فوبيا)[6] وغيرها.

جـ. أسطرة الذات عبر المنتج الإبداعي الذاتي والعالمي:

إن النتاجات القصصية الحديثة (تركز بصورة نموذجية وعلى نحو كبير على الحالات والعمليات التي تحدث داخل وعي الشخصية أو الشخصيات الرئيسية، أكثر مما تركز على

(*) الاسكندر المقدوني: 356-323 حاكم وقائد يوناني كبير. ينظر: كبرى الحكايات العالمية هامش: 57.

(1) اللازمني: 66.

(2) ينظر: توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة: 95.

(3) مجلة الاقلام، العدد (1-2-3-4)، سنة 1996: 51.

(4) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 165.

(5) نفسه: 118.

(6) مجلة الاقلام: العدد 5 سنة 1999: 46.



الحوادث العامة في العالم الخارجي)[1] لأن (التركيز على الحياة الداخلية يشجع تطور طرائق جديدة من التعبير الروائي... يمكن رؤية جانبها الايجابي – الحداثة – في تطورها البارز في تقنيات مثل تيار الوعي والمنولوج الداخلي)[2] والذي يحقق للقاص إمكانيات عديدة في وصف الفعاليات النفسية لشخصياته القصصية.

كما أن القيسي لا يُحيد الذات بل يبحث عن الوسائل اللازمة لتحقيق التوظيف المناسب لها ما يؤدي أحيانا إلى (شخصنة القصة) وتكبيلها بقيود الذاتية المنزاحة إلى شخصياته بوقوعهم تحت ضغط الحالة النفسية المباشرة (لانا) القاص المنتج من خلال الآلية الجديدة لفعالية حالة التماثل التقريبي القائم بين (اللاشعور) المتمثل بالغريزة الإنسانية الطبيعية و (الشعور) الواعي الذي يؤثر في (الضمير) الأنا الأعلى وتمثيلها بصفات الكمال والمثال الأعلى، ألا أن ذلك لا يتحقق دائما ، لأن حالة الصراع الداخلي بين أركان النفس الخلاقة الثلاث لا يعطيه الفرصة الكافية أو التبرير الصحيح ، لذلك غالبا ما نجد انزياح الأنا العليا إلى جهة الوعي المنفعل في أغلب قصصه كما قصة (متعة غامضة)[3]:

... أنت قلب رائع عف، تؤمن بسمو الإنسان، مثالي، تتعذب بصمت من أجل الآخرين... ثق حتى الشرير يراك طيبا... آه... يا لهذا الحزن الرفيع الذي أراه باستمرار في عينيك وشفتيك... أجل هذا أنت... أنت...[4].

فإنتاج الأدبي هو نتاج نفسي أساساً لذلك (سلك الفرويديون في دراساتهم مسلكين، أما الأول فهو استخدام العمل الفني وثيقة نفسية لدراسة وفهم شخصية الفنان وما فيها من عقد وأمراض. وأما الثاني فهو اتخاذ الفنان أو نفسيته وسيلة أو أداة لفهم وتفسير العمل الفني)[5]، ولطالما وقع القاص تحت ضغط الواقع المنعكس على ذاته والمؤدي إلى لجوءه إلى أسطرة الذات فان قصة (الميثوبي) أصدق تعبر عن القيسي حيث يعمل على تشكيل بنية حكاية غير تقليدية، فالقصة محبوكة من عملية اختلاقية ذهنية كاملة متميزة، فالمرسلة هي (هـ م) بينما (س ع) المستقبل أو

---

(1) مدخل لدراسة الراوية: 45.

(2) نفسه: 46.

(3) مجلة الأقلام: العدد 2 سنة 1998.

(4) متعة غامضة: 51.

(5) في النقد الأدبي الحديث. منطلقات وتطبيقات: 175.

المرسل إليه، ومن الواضح أن أحلال الحروف كرموز محل الاسم الصريح نوع من محاولة إخفاء وتعمية عبر أكسائها بصبغة واقعية كحدث قصصي عند المتلقي، فهو وإن أشار إلى (أن القصة من صميم الخيال وليست رسائل حقيقية)[1]، ألا أن الدراسة الفاحصة لمجمل لنا إن القصة من أسماء وأشخاص وأمكنة ورؤى فكرية ووضع مادي وغير ذلك تؤكد لنا إن القاص يصف نفسه على لسان الآخر وسوف نوضح ذلك بعدد من القرائن الواقعية الحقيقية المطابقة تماما مع ما جاء في مضمون القصة.

أولا: تتحدث مرسلة الرسائل (هـ م) عن العمر التقريبي للمستقبل (س ع): المرسلة (هـ م):

إنك في حوالي الثانية والأربعين، ما زلت وسيما رغم بياض شعرك....[2].

وبمقارنة تولد القاص في 1937 بسنة كتابة القصة (1991) يكون العمر التقريبي الوهمي قريبا من العمر الحقيقي للقاص.

ثانياً:الشكل الخارجي للمرسل إليه (س ع) يتطابق تماما مع الواقع الحقيق.

ثالثا: أسماء الأماكن الحقيقية المؤطرة ظاهريا بإطار الخيال والاختلاق:

المرسلة هـ م:عرفت أين تسكن... هذا الصباح في العاشرة رأيتك تخرج بخطوات قصيرة إلى الشارع الرئيسي... انتظرت سيارة المصلحة طويلا... أخيرا جاءت... حتما كنت في طريقك غالى منطقة أحمد آغا. عرفت من خلال تحرياتي عنك انك تكون مساء كل خميس في مكتبة (الطليعة)... ذهبت باتجاه مقبرة السيد علاوي، ومثل متشرد دخلت بخطوات كسولة الشارع المؤدي إلى ساحة الطيران...[3].

رابعا: الوصف للظرف المادي الصعب للمرسل إليه (س ع):

المرسلة (هـ م): فجأة سألت عن سعر الأعمال الكاملة لدستويفسكي في طبعتها الجديدة، ولما ذكر السيد أحمد السعر أطلقت صافرة صويت على أثرها عيون الحضور عليك، ثم غادرت المكتبة بطريقة حزينة... حزينة جدا... أمثلك لا يملك ذلك المبلغ.. لقد علمت انك تعاني من ضائقة مادية حادة...[4].

---

(1) جليل القيسي، مقابلة شخصية مع القاص بتاريخ 22/ 10/ 1999.

(2) الميثوبي: 119.

(3) نفسه 119– 120.

(4) الميثوبي 120– 121.



خامسا: (العزلة) حيث تعتبر الركن الأساسي في حياة القاص:

المرسلة (هـ م):

قبل أسابيع عرفني زوجي بشاعر شاب، وعرفني هذا بدوره إلى عدد من الأدباء... استمعوا إلى بانتباه لاهب عندما تكلمت عنك وعن عالمك. هم أيضا عابوا عليك وحدتك الخرساء فقط... أخبرني أيها الميثوبي، أيها الروح العفيفة ما مذاق سلام الروح، ما ذاق العزلة الخرساء[1].

يقول القاص عن عزلته:(حيث يحس باللاجدوى إن وراء المحاولات التي تجعله عالما مصغرا، من عزلة هذا العالم الكبير اللغز سيرضى بان العزلة والضعف الإنساني أحيانا نعمة)[2]، وفي لقاء آخر يقول: (إن أنساناً مثلي طيب إلى درجة الضعف بحاجة مجنونة إلى عوالم مسحورة والى أخيلة مجنحة لا يستطيع العيش بهدوء مع الآخرين... أما الشهرة كما يفسرها بعضهم فتبدو لي مضحكة. ما الشهرة. قال ديستويفسكي قد تكون ذبابة أو عنكبوتاً... أنا مع نيتشه الذي يقول... لست أكثر من صانع ألفاظ ما قيمة الألفاظ، ثم ما قيمتي انا كصانع ألفاظ في العزلة أحس بنفسي)[3].

سادسا: الحب الأبدي لديستويفسكي الذي يحتل مساحة واسعة في وجدانه وخاصة قصة (توهج بلازما الخيال) وما فيها من الوداع الدرامي الحزين مع الكاتب أسفل القلعة حيث لا يزال الكاتب الروسي يمنح القاص التكامل الانطباعي عن العالم والذي يصبغ قصصه بمفاهيم ورؤى متأثراً بذلك العبقري الأصيل.

سابعاً: النظرة السلبية القديمة للفوارق الطبقية بين الناس:

المرسلة (هـ م): أيها الميثوبي من حقك أن تقبل الهدايا من معجبيك... أسخر كما تشاء من برجوازية سخيفة... اسمح لك أن تدينني بالسخافة، لكن يصعب على أن آراك تعاني ماديا... الترف البرجوازي، ورفه الحياة التي عشتها... ونزواتي البرجوازية النزقة أحياناً أبعدتني عن التفكير نهائياً بالزواج...[4].

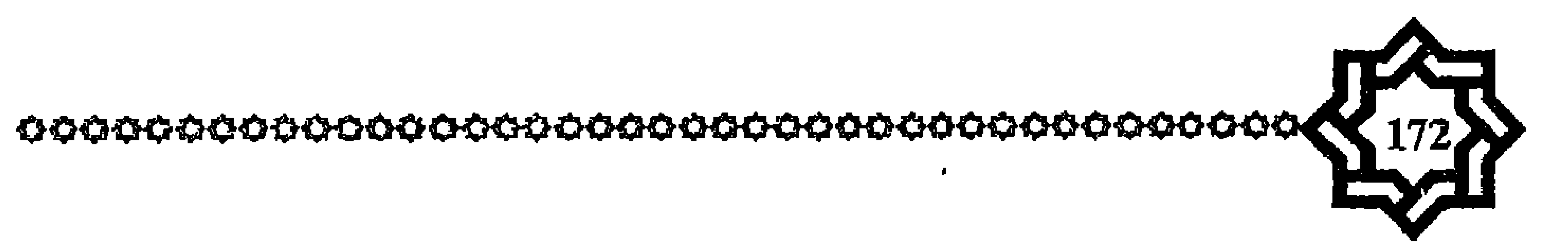
---

(1) نفسه: 126.

(2) جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام اسطرة الذات.

(3) لا أريد كفناً من هذا العالم.

(4) الميثوبي 122- 123.



ثامناً: التراث المحلي لمدينة كركوك ورموزها الفنية الفلكلورية:

المرسلة (هـم): ذات مساء ذهبت لا شتري أغاني جديدة للاسباني الرائع (خوليو أغيلسياس) من محل دار الألحان... بالمصادفة المحضة رأيتك تكلم صاحب المحل الذي يجاملك بلطف... كنت تكلمه عن الأغنية الفلكلورية التركمانية... لقد أيبستني الدهشة وأنا استمع إليك وأنت تكلم الرجل عن ابرز مغنى الخوريات [*](1).

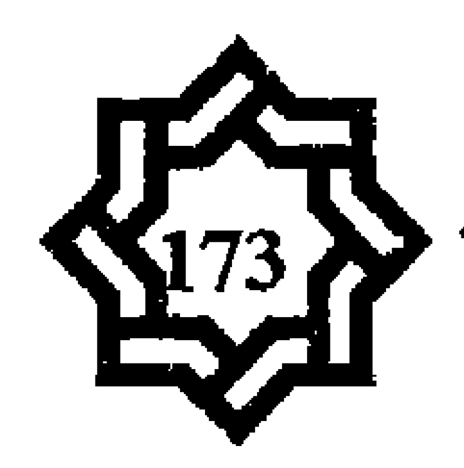
كل هذه الملاحظات تؤكد لنا قضية تحول الذات لدى القيسي إلى التعبير الاناوي التام عن طريق أسطرة الذات، التي تعني تضخماً حاداً بالشعور الاستبطاني لذاته المتفردة الموالية للعزلة إلى حد أن يطلق على نفسه — الميثوبي — أي صانع أساطير الصانع الذي يتناص مع نفسه ملتصقاً بتناص مع خطاب الآخر الذي يظهر بسيرته مع سيرة الميثوبي، حتى إذا أردت أن تعزل شخصية الميثوبي — جليل القيسي — عن الآخر المنشطر والملتصق لم يبقى من النص شيئا، وكأن النص كتب من أجل كاتب النص... (2).

إن صوت الراوي الوحيد في عملية السرد هو صوت المرسلة (هـم) والنص ظاهراً يبعث بموجات من الصور الخارجة من جهة (هـم) المعبرة عن الوصف الداخلي والخارجي للمرسل إليه المستقبل المتخفي ظاهرا (س ع)، إلا أن حقيقة الإرسالية تتضح بمطابقة جزئيات السيل الخارج من جهة (هـم)، مع الحقيقة العيانية المشخصة للمرسل إليه (س ع) الذي هو في الحقيقة (ج ق)، لأن تكييف النص الحكائي وفق الفعالية الاشارية الترميزية باعث لعقل القاص المتحول إلى اسطرة الوعي واللاوعي أي الأنا (الذات) والانا السفلي (اللاشعور) مع احتفاظ الأنا العليا (الضمير) بوحدته وقدر من حياديته المصطنعة في القصة، وقد كان تحول الوعي إلى الاسطرة من منطلق المعاينة والملامسة المباشرة للواقع الخارجي بجزئية الايجابي الإنساني الأسطوري التراثي، والسلبي بمسيرة هذا الوعي الطويلة مع المعاناة الناجمة عن أشكال الاستغلال والعوز المادي الذي واجه القاص منذ نعومة أظافره وتجذرها في وعيه فأثبتت تأثيرها الساحق في حياته، أما الأنا الأعلى (الضمير) فقد وجد ملجأ قريباً وغير مكلف لإنقاذ الوعي من اشتباكه الخطير في معاناته التي سبق الإشارة إليها، فكان قادراً على الغوص في أعماق الأشياء والاستنبات التجريبي لبذور

(*) الخوريات: هي أغاني تركمانية فلكورية، عن هامش قصة الميثوبي: 129.

(1) الميثوبي: 127.

(2) ينظر: جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام اسطرة الذات: 10.



الخير والنقاء وتحقيق حالة التصالح المطلوبة، فعمد من أجل ذلك إلى العالم الداخلي للنفس الموجودة في الثيمة الأسطورية خلاصاً، قد يبدو ظاهرياً عملية هروبية أنسحابية وانغلاقية، إلا أنها في الحقيقة الصورة من الزاوية الثالثة في الأمل من خلال صارع الألم والخلاص، لذلك يقول القاص (أن المبدع بسبب عمق طبيعته، وثراء خبرته الروحية والفكرية والنفسية ، يرى عالماً أكثر اتساعاً وعمقاً من هنا لا يستطيع الإنسان العادي مثلاً الوصول إلى عوالمه الغنية المعقدة بسهولة، لأنه لا يمتلك النظام العصبي الخاص بالمبدع... الإبداع حالة التحام الوعي –باللاوعي، حالة غاية في التعقيد)[1].

وإذا كانت قصة (الميثوبي) استبطان للذات الشخصية، فان قصة (فوبيا) المقابل (الاستبطاني) المتمثل في العالم الداخلي لبطل قصة فراني كافكا (المسخ) –غريغوري سامسا – المتحول جسديا من الحالة البشرية إلى مسخ على شكل صرصار عملاق، وهو نوع من التماثل أو التطابق الشعوري بين وعي الفنان المعاصر وآخر يسبقه ، فهي أشبه ما تكون بقصة داخل قصة ، لذلك كان من الضروري العودة إلى (المسخ)* للقاص كافكا لتفسير الأحداث والوقائع الخاصة بقصة (فوبيا):

ذات مساء كنت جالسا في الصالون لوحدي... فجأة دخل صرصار بحجم أرنب إلى الصالون وسار برفق شديد وبحركات شبيهة بحركات دمية تعمل بالبطارية... تقدم على مقربة ثلاث أمتار من الصوفا التي كنت اجلس فوقها وهمد بهدوء... قال الصرصار بصوت رفيع دامع، وجد حزين:

مساء الخير عزيزي جليل القيسي... [2].

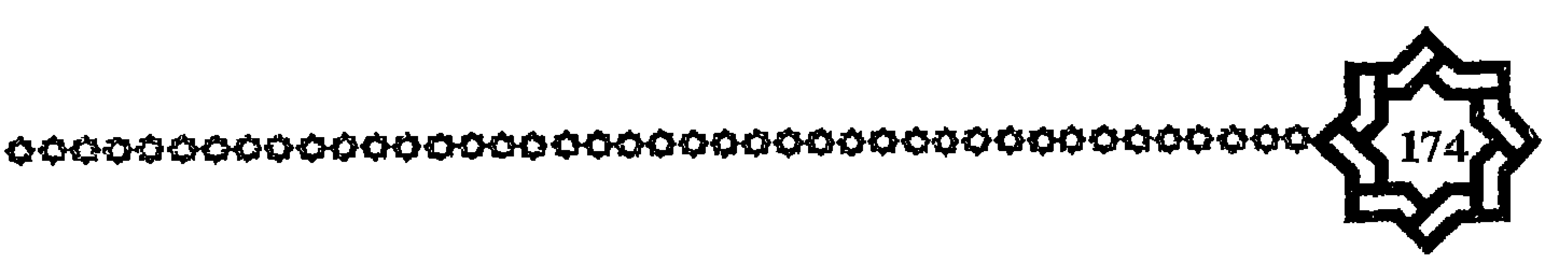
فعندما تكون الرؤية للأخر عن طريق الاسطرة ممكنة تصبح عملية الخلق ألغرائبي قابلة للتحقق بعد أن تتخذ الإشارة الرمزية التخيلية القاسية كافة استعداداتها الاختراقية لتستجيب بذلك لحقيقة كون الجزء الشعوري متعرض لاحباطات قديمة الجذور تبحث عن خلاصها وانفكاكها من قيودها، فكان في غرائبية الرمز دليل على الغربة والاغتراب الذي وقع فيه (كافكا) ما أدى إلى (وقوع الحواس المتيقظة تحت تأثير المشاعر الضاغطة، بحيث يتجه القاص إلى التعبير

---

(1) الكتابة هي أن تكون شاهداً أمينا على عصرك.

(*) المسخ، فرانس كافكا، ترجمة منير البعلبكي.

(2) فوبيا: 456.



عما يعتمل في مكنونه النفسي من خلال اللاوعي القصصي بسبب وعورة أو قسوة المؤثرات الواقعية)[1].

حتما أن منظري كصرصار قد أثار يعاسيب التوتر والاضطراب في كل بوصة من جسدك... أثارتني كلماته... وبجهد فوق بشري قلت بصوت مخلوق: من أنت؟ كيف عرفت اسمي؟

- أتعرف يا جليل مم أعاني ألان بعد كارثة تحولي الدرامي ؟

- ممّ؟

- أعاني من تناقض حاد، وحار بين العقل والروح... سأخبرك يا جليل بكل شيء... أنت من القلة الذين فهموني جيداً كنت أحلم... أحلم إن أتقدم في وظيفتي، وأطور قدراتي، وأتسلم مناصب تليق بطموحي... ها ها ها... لكن ماذا حدث؟... واعرف انك بكيت أكثر عندما ضربتني أختي بالعصا، وصرخت وأنت في عزلتك عليها... أيتها الذاكرة للجميل...[2].

فهذا التغير الانمساخي لجسد غريغوري سامسا كان عامل تغيير في طبيعة حياة أسرته وعاشها ليردد بعدها: أي حياة هادئة كانت أسرتنا تحياها...[3].

إن القاص جليل القيسي عبر السرد الاستنكاري القائم على مجموعة الأفعال والتصرفات المرسلة والمستقبلة عند (الصرصار) غريغوري سامسا، يسعى إلى إنتاج اكبر قدر من الإثارة عند المتلقي لتحقيق الاستجابة التامة لوعيه ، فالقاص كعادته يعمد إلى استجلاء كوامن الأشياء والبحث فيها من دون أن يتورط في الكشف المباشر السريع عن الأشياء بمسمياتها لأنه إن فعل ذلك فانه يستنفذ الطاقة الإيحائية لفكرته الموظفة الواردة تدريجياً:

- أنت تعرف المحكومين لمدة عشرين سنة بالاشتغال الشاقة... لهم أمل غريب بالأمل... أمل مثل الوهم.

- لكن هب أن هذا التحول انتهى بعد أكثر من عشرين سنة، ماذا يبقى من العمر؟..

---

(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة: 107.

(2) فوبيا: 47.

(3) المسخ: 41.



- قلتها يا جليل.. ماذا يبقى من العمر... ثم ارجع إلى أين؟ إلى أسرتي؟ أسرتي التي لم تفهمني! إلى أختي التي عملت المستحيل لأدخلها معهد الموسيقى... الأخت التي ضربتني قبل الجميع بالعصا... أتعرف يا جليل ماذا أثبتت لي أختي بتلك القسوة في التصرف معي؟

- ماذا؟

- أثبتت لي انثروبولوجيا (جان جاك روسو) بالمبدأ الخاص بطبيعة الإنسان الأصلية البريئة صحيحة، لكن عندما ضربتني بالعصا اقتنعت بعقيدة الفيلسوف (كانت) أن الشر يتجذر في الإنسان... أجل تعلمت هذا أيضا من خلال تصرفات الآخرين في المجتمع...[1].

فقد تحولت معاملة الأسرة وشقيقته خاصة من معاملة إنسان إلى معاملة حيوان مركون في مكان ما من البيت:

... ولكن أخته لاحظت لتوها في دهش إن الوعاء كان لا يزال مليئا، لو لا أن قليلاً من الحليب كان قد سفح من حوله، ورفعته في الحال، لا بيديها العاريتين. ولكن بقطعة قماش وخرجت به... كان غريغور شديد اللهفة إلى أن يعرف ما الذي سوف تجيء به بدلا منه... جاءته بتشكيلة كاملة من الطعام، منشورة كلها فوق صفيحة عتيقة. كان بينها خضر بائتة نصف متهرئة، وعظام من عشاء الليلة البارحة مغطاة بمرق متبل أبيض كان قد تخثر... وقطعة من جبن كان خليقا بغريغور ان يعلن قبل يومين أنها غير صالحة للأكل...[2].

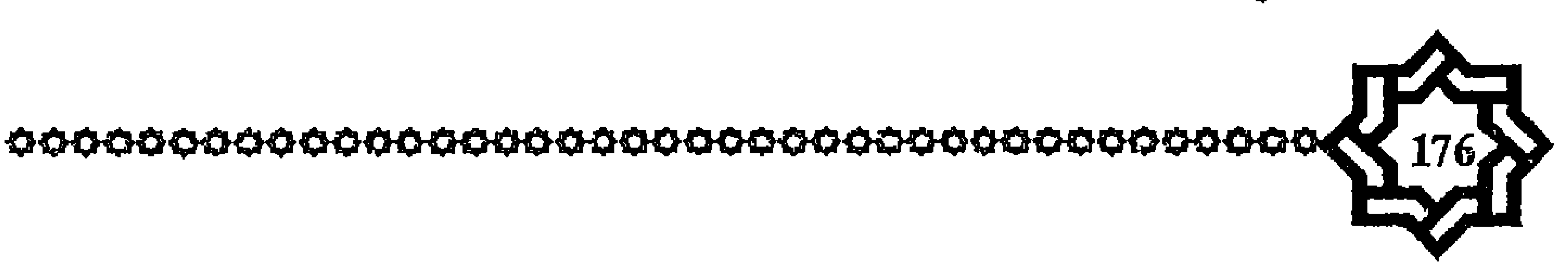
إن عملية (التحول) الرمز وما أعقبها من تغير جذري في معاملة الأسرة له تعني أن من الممكن في القصة عموما أن تشهد (لدلالات ومعان دينامية متغيرة وغير محكومة بقواعد منطقية ثابتة، بحيث تعني بالظواهر والمخلوقات المادية والروحية وتعبر عنها، لكنها لا تحل محلها كبديل لوجودها الحسي والشعور...)[3]، فالرمز ذو الدلالة يمثل شيئا يتجاوز ما يشير إليه ذلك الشيء بذاته المحدودة، وبالتالي لا تستدعي للوعي والذهن عامة صفاته الملموسة الخاصة، بقدر ما تستدعي الفكرة ككيان مجرد خاص قائم بذاته مرتبط بهذا الرمز، على العكس من ذلك نجد الصور عادة ما تحمل الصفات الملموسة أكثر من المعاني المباشرة الفورية المجردة، كما أن للصورة

---

(1) فوبيا: 47-48.

(2) المسخ: 44.

(3) قضايا القصة العراقية: 93.



صفاتها الحسية وبالتالي تستوجب من الذهن التعرف على حدة الطعم والرائحة والإحساس والصوت والصورة المرئية المرسلة من ذلك الصورة أو مجموعة الصور[1].

لذلك كان الرمز الموظف (التحول) ليس مفردة قائمة على فردانية لأن ذلك (المسخ) متجذر في عصرنا الحالي فالتحول حالة قهرية يتعرض له الإنسان. والقاص عبر استنطاقه لغريغوري سامسا أنما يهدف إلى تعميم حالة الحقيقة الغائبة عن الأذهان وتقريبها إلى الواقع فعمد إلى إفساح المجال الكافي للصوت الواحد كما في قصة (المثوبي)، في السياق السردي، وتحول الراوي (جليل القيسي) من راوي رئيسي إلى راوي مشارك أو ما يسمى بـ (الرؤية مع)[2] في وصف الناقد الفرنسي (جان بويون) وأحيانا إلى (الرؤية من الخارج)[3]، وهو يهدف بهذا إلى:

1. إطفاء سمة الواقعية والمصداقية على رؤيته القصصية.
2. جعل لغة الحوار وآليته تبلور الفكرة أكثر داينمية وحيوية.
3. نوع من التلوين الأسلوبي السردي في الرواية من حوار داخلي وخارجي.

كما أن بث السرد القصصي عن طريق استخدام آلية الارتداد في الاستعانة بتيار المنولوج الداخلي يمكن القاص من تحقيق غاية هامة وهي سمة الدخول في مسامات التفكير للذات الأخرى (غريغوري سامسا) في عملية توهيمية حقيقتها محاولاته الدائمة في بث مشاعره ورؤاه الكونية، فكان أن وجد في الارتداد الذي يعني في أجلى صوره ومعانيه حالة من التفرد التام بين الوعي واللاوعي، في الوصول إلى الانكشاف التام للأشياء، وقد حقق هذا التام بين الوعي واللاوعي، في الوصول إلى الانكشاف التام للأشياء، وقد حقق هذا التوحد هي رسم صورة البطل من الداخل عن طريق تداعي المعاني ورصد أدق التفاصيل داخل أعماق البطل)[4].

إن الرمز الموظف (التحول) من كائن بشري تام إلى مسخ متصف بكامل مواصفات الإنسان الشعورية الداخلية عملية أشارية سلبية في مجملها قادمة على شكل موجة ترميزية قوية وهي نتيجة مباشرة للسقوط الذي سببه تراجع جزئي أو تام للبراءة الخير.

---

(1) ينظر: مدخل للدراسة الراوية: 97.

(2) البناء الفني في الراوية العربية في العراق: 174.

(3) نفسه: 174.

(4) صورة البطل في الرواية العراقية 1928 – 1980: 371.



وهذا يقودنا إلى نتيجتين بعد أكثر من ثلاثين سنة من النتاج الأدبي فبينما كانت بداياته العقيدية الأولى مؤمنة بالكونية المثالية وحتمية انكفاء الشر نجده:

أولا:

تجذر الفكرة المشعة (ألتوظيفي النفسي) عند القاص باتجاه السلبية في الرؤية للوجود الإنساني العام لأن توظيفه لشخصية غريغوري ساما الخرافية تحمل بؤرة أشارية قوية عن ادلجة المفردة (الفكرة):

يا صديقي لا اعرف أين قرأت أن الفكرة المسيطرة تكون كل مثقاب الحلزوني، كلما مر عليها عام ازدادت عمقاً، وإذا حاولت أن تنتزعها في العام الأول كأنك تنتزع إحدى شعرات رأسك من الجذر، وفي العام الثاني كأنك تمزق الجلد، وفي العام الثالث كأنك تكسر العظم، وفي العام الرابع كأنك تنتزع جزءً من المخ نفسه[1].

فالفكرة تتحول من كيانها الجامد إلى (الفكرة المؤدلجة)الكاملة كسياق نفسي داخلي عام حيث أن (مبادئ الاتجاه ألمنولوجي الأيدلوجي اكتسب تعبيره المتميز نظرياً والأكثر وضوحاً وذلك في الفلسفة المثالية)[2]، ولان (سبيل الحرية أفضى بالإنسان إلى الشر وفي الشر يصاب الإنسان بالازدواجية)[3]، لذلك فان هذه الفكرة المتبلورة تتحول فيما بعد إلى الموت بعد أن تكون آليات عمل الذات غير قادر على مواجهة الشر في واقعه وهذا ديدن الرومانتكيين في كان حين حيث لم يكتفوا (بتصوير الوسط من حولهم وكأنه شيء ما لا يليق بالإنسان، وإنما صوروه، كذلك، على انه شيء ما غير طبيعي، وغير حقيقي...)[4]

ثانيا: فقدان الحب:

من فقدان الحب. الحب. كنت دائما افتقد الحب الحقيقي. وفهم الآخرين لي...[5].

هو سبب ونتيجة في ذات الوقت، فعندما تتفانى أطراف الشر باستحكامها بوعي الفرد وصيرورتها بالشكل الذي تريد تنسحب تلك الآليات القديمة المحققة لراحة وخير الإنسانية

---

(1) فوبيا: 48.

(2) قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكي: 114.

(3) رؤيا دستويفسكس للعالم: 94.

(4) المذاهب الأدبية 202.

(5) فوبيا: 48.

فالحب (قوة تقرب بين الناس وتوحدهم. إن العالم الماثل المفتقر إلى المثل الأعلى مفتقر الحب في الوقت نفسه...)[1].

- غريغوري الطيب.. يا الهي ماذا تعمل في مدينتي. آرنجا. وفي هذا الصيف اللاهب؟

- لقد أدمنت التجوال في المدن... أنحنى إلي بطريقة فروسية... ثم بحركة بطيئة غادر الصالون برفق تبعته... خارج البيت ارتفع عن الأرض وطار في المسار الشفيف.. فجأة أطلق من بعيد طائرة الطيطوي

نوحاً موجعاً وهو يقطع السماء وحيدا...[2].

فالقيسي في المقطع الأخير يعود مرة أخرى إلى تأكيد اسطرة الواقع والذات معا عبر استخدامه لمفرده (آرنجا) بديلا عن كركوك فهو يوظف المفردة الاسمية الأسطورية القديمة ضمن أطار زمني لا يحمل هذه الصفة الأسطورية التامة التماثل، وكما كانت تجليات القراءة الفاحصة للنص دلالة على أن (الميثوبي) هو (جليل القيسي) فان قرائن أخرى لا تعارض هذا الطرح تؤكد أن (جليل القيسي) هو (غريغوري سامسا) بفعل آلية القاص القديمة الجديدة القائمة على بناء النص باختراق الآخر من خلال استبطانه وتحويل (الآخر) إلى (الأنا) وهي لا تتشكل كلما رغب القاص بذلك، لأنه بحاجة إلى المادة الخام المركزية التي تشد وتجذب بين الطرفين (الأنا –الأخر) وهي (الرؤية والمعايشة الكونية المشتركة) وبالتالي تحويلها إلى أيديولوجية شاملة يربط بينهما، فبدون النظرة المشتركة للأشياء وتعرض الطرفين إلى الأثر الخارجي المتشابهة لا يتحقق للقاص الاستبطان، واسطرة ذاته في الآخر. وهذه القرائن هي:

أولا: العزلة: يقول غريغوري سامسا:

- أنا؟ حسنا... أنا إنسان متوحد... وأنت الآخر متوحد... حياة التوحد صعبة لكنها لذيذة...[3].

ثانيا: الفشل في تحقيق الأمنيات. يقول غريغوري سامسا:

- احلم أن أتقدم في وظيفتي، وأطور قدراتي، وأتسلم مناصب تليق بطموحي...[4].

---

(1) المذاهب الأدبية: 186.

(2) فوبيا: 48.

(3) فوبيا: 47.

(4) فوبيا: 47.



كما القيسي الذي (سيودع حلمه إلى كابوس مهذب)[1] بعد أن تساقطت تلك الأحلام واحدة تلو آخرة.

ثالثا: الزمن: يقول القيسي:

- لكن هب أن هذا التحول. انتهى بعد أكثر من عشرين سنة، ماذا يبقى من العمر؟...[2].

وهذا منظور يكشف عن اللاجدوى وعبثية المحاولات فالزمن جهاز كاسح لا يقوى على مواجهته أحد.

رابعا: المرأة: يقول غريغوري سامسا:

... ارجع إلى أين.. إلى أختي التي عملتُ المستحيل لأدخلها معهد موسيقى...[3].

فالمرأة ليست كائنة رقيقة شفافة حنونة دائماً لأنها تحمل من صفات التجبر والعنف ما لا يفهم، فكما هي متطرفة في حبها فإنها مغالية في كرهها أحياناً أخرى، وقد وجدنا في قصة (غرفة سوسن الحبيبة) أصدق مثال على حالة التطرف تلك، إن الصفات الإنسانية تتقلص يوماً بعد يوم بوفاة أصحابها لتحل محلها الصفات الشريرة وهذا ما حدث في نهاية قصة (فوبيا) التي تعني الخوف أو الرهاب عندما (يفترس) غريغوري سامسا الطيب حال أقلاعه من قبل طائر الطيطوي وكأن ذلك الطائر (القدر) على موعد معه ليلتهمه.

أما في قصة (توهج بلازما الخيال) فنجد امتداد لتأثيرات الأدب الروسي (فقد كانت أنا القاص تشكل المنطلق، فان النهاية تشكل لحظة الالتصاق بالأخر الذي يقود نحو تأثير الأدب الروسي على قصصه، وبالذات النهايات المفتوحة في قصص تشيخوف)[4].

ففيها نوع من المحاكمة النقدية والفكرية لأبطال رواية (الأخوة كرمازوف) للكاتب الروسي (دستويفسكي) ولمبدعهم في آن معاً، امتازت باندماج عالي للرؤية الواقعية والرؤية الخيالية لخلق مجموعة تداعيات اللحظة الحُلمية. فاللقاء بين بطل القصة (جليل القيسي) ودستويفسكي يتحقق من خلال إحساس الأخير بالتعبير عن الشكر والعرفان للحب الذي يكنه له (جليل القيسي) وهو نفس التبرير المنطقي السابق في قصة (فوبيا):

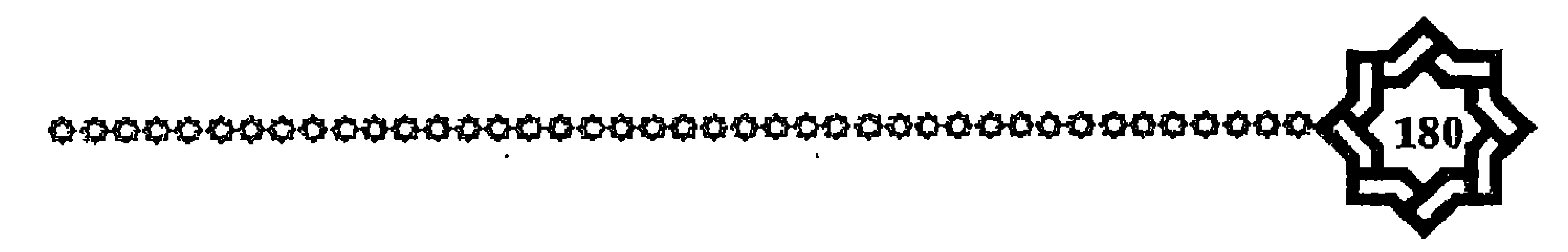
---

(1) جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى احلام اسطرة الذات.

(2) فوبيا:48.

(3) نفسه: 48.

(4) الذاتي والاسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 116.



كنت تفكر فيّ بحب شديد.. اعرف انك تحبني كثيراً... وها أنا أتيك بنفسي احتراماً لمشاعرك الحارة لي...[1].

إن مثل هذا الإدماج (لرؤيته الذاتية تلك بآفاق رؤية دستويفسكي وأزمته الذاتية)[2] يجعلنا نتعرف على المعنى المشروط للتراث عند القاص، وهو قائم على رؤية توظيفية أتاحتها الخزين المعرفي والنظرة الذاتية الخاصة للعالم الخارجي، لأن التراث بالنسبة له معين لا ينضب من الرؤى الأحلام والإيحاءات الملهمة لتفتيق الوعي واللاوعي معاً وتحقيق الانثيالات اللحظوية، ولأنها مزيج من تداعي الأفكار وانثيالاته في أسلوب تحاوري، وهي تنقسم إلى عدد من البؤر الفكرية المتوهجة وهي:

1. **تيار أنثيال الأفكار:** - وهو الجانب الغالب على القصة وتتضمن مجاميع من العبارات الفلسفية والأسماء في عالم الأدب والعلم والموسيقى.
2. البؤرة النقدية والمتضمنة لأعمال وتصرفات أبطال القاص في رواية (الأخوة كرمازوف) وآراء عن الحرية والعبث والإرادة.
3. تأكيد أسطرة الذات وهي المرحلة النهائية في القصة، بعد أن تناول في البؤرة الأولى جانب الشعاع الفكري الذي يسيِّر عقل المبدع:

دستويفسكي: كيف تحصل على الشعاع العقلي؟

- آه...هل سمعت بيانوس؟

- اعرف شخصية أسطورية باسم يانوس...

- أحسنت.. نعم...في الأساطير يوجد الكثير من العلم... لقد وهبني الله القدرة على رؤية أدق دقائق الإنسان بطريقة مجردة من أية خاصية فيزياوية...[3].

كما استفاد القاص من الاقتباس في توظيف شعر للشاعر (بوشكين) في السياق السردي:

شرب محتوى كأسه دفعة واحدة... وبعد الكأس الثانية ردد بصوت منغم جميل:

ضللنا الطريق فما عسانا فاعلين

الشيطان يجرنا هنا وهناك

---

(1) توهج بلازما الخيال: 67.

(2) الذاتي والاسطور في مملكة الانعكاسات الضوئية: 116.

(3) توهج بلازما الخيال: 70.



ويديرنا إلى كل الجهات...[1].

أما في البؤرة الثانية فقد تناول رواية (الأخوة كرمازوف) بالنقد والتحليل:

كنت مثلاً أحب ديمتري كرامازوف.... كان يقول لي بضراعة، يا عزيزي فيدور ميخائيلوفتيش أرجوك لا تنفني إلى سيبريا...[2].

أما المرحلة الأخيرة فهي الطرح الدال على أسطرة الذات في (تصورها المكاني) عندما تعود صورة (آرنجا) بقلعتها القديمة لتؤكد اختفاء الحواجز:

... الشيطان لا يمكن أن يضل فيدور ميخائيلوفيتش... سأذهب من هنا، من جانب قلعتكم العتيدة، وفوق ذاك الجسر أتذكر مشاهد من روايتي القصيرة (الليالي البيضاء)... عانقني بحرارة وقبلني، وقال بصوت فرح: المجد لمملكة البشر أيها الصديق جليل القيسي، شكراً لضيافتك...[3].

فالخيال الذي يؤدي الاستغراق فيه إلى تبلور القصة يبين أن توهج بلازما الخيال، والخروج من الأخاديد السببية للمادية والزمان كافيان لإحالة المرء إلى منطقة الحلم[4]،الجميل حيث تتحقق فيه رغبات القاص القديمة في الاقتراب والتحاور مع دستويفسكي فكانت الصورة الحلمية تعويض عن استحالة حدوث ذلك واقعياً، فالأدب الحديث يرفض (على نحو واضح التقاليد الفنية للعصر السابق لها، وفي مقدمة هذه التقاليد المرفوضة تلك التي ترتبط بالواقعية، وعلى وجه الخصوص، تميل الأعمال الحديثة إلى أن تكون واعية لذاتها بوسائل تتنوع بحسب النوع الأدبي أو الشكل الفني قيد البحث)[5].

فمن خلال دراسة القصص التي تدور في الأجواء الأسطورية الخيالية الموظف توصلنا إلى استخدام القاص لثلاث آليات في فعله القصصي الأسطوري وهي:

---

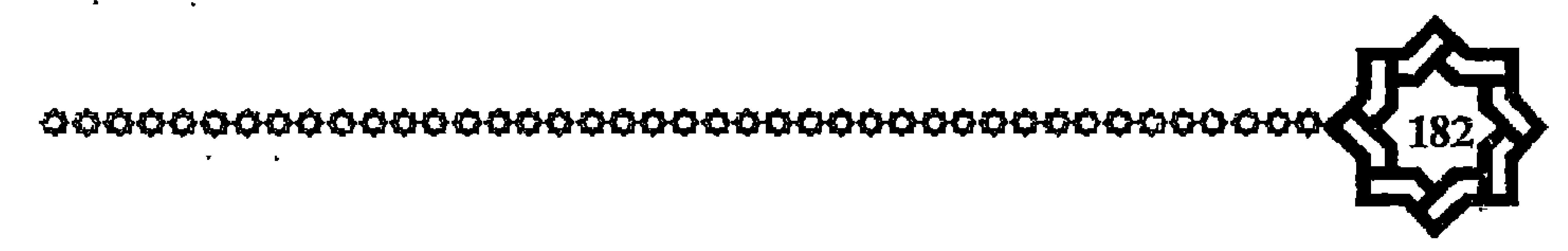
(1) نفسه: 72.

(2) المصدر السابق: 69.

(3) نفسه: 79

(4) ينظر: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: 92.

(5) مدخل لدراسة الرواية: 44.



أولاً: (آليات التعرف والافتحام)

المتضمنة لأهم وسائل التكنيك الفني الخلاق وبث الانطباعات عن الآخر من بشر وأشياء وهما:

أ. **(الرموز)** حيث يتبلور الكيان الرمزي من خلال التأكيد على الوجود التجريدي للفكرة من دون الحاجة إلى الوجود الخارجي الحسي فهي اعتبارات سامية عالية تتصف بصفاتها الايجابية غالباً، ومن بين تلك الرموز المتضخمة الموظف:

- (آرنجا) التي تأتي في مقدمة المفردات التي تعني عنده العطاء والكبرياء.
- (بابل آشور) وهما مفردتان ترمزان إلى البداية و الأم للحضارة العراقية.
- (الحكماء والملوك) وهو مجاميع من البشر الذين وجد فيهم القاص رموزاً تحمل صفات السلب والإيجاب ممن وظفهم في ألحكي الأسطوري.
- (أسماء الأبطال والكتاب والفنانين) وهي مجاميع بشرية ممتدة لمساحات زمكانية مختلفة يجد القاص فيهم رموزاً هامة في تفكيره، ومنصات انطلاق مهمة.
- (الفكر المسيحي الغربي) بنوعية الاقتباس المباشر الصريح والتضمين غير المباشر للفكرة المؤطرة الداخلة بفعالية في القص الأسطوري حيث تمتد هذه الرموز من (أديرة وكنائس) كما في قصة (فتاة مجدولة بالضوء)[1] أو أسماء مفكري الديانة المسيحية من قبيل (بولص الرسول) في قصة (غموض الروح)[2] أو (المسيح ويعقوب) في قصة (غابة من الأحلام)[3] أو حب مع راهبة كما في قصة (أحلام بيضاء)[4] أو (النبي يشوع) في قصة (صباح الخير يا قلبي) [5].

ب. **الصور:** حيث تتميز بخاصية البث الحسي العالي بعد أن تكون الأشياء قد اتخذت مجالها الإشعاعي الكافي لتغو قادرة على تنظيم ذاتها على وفق معايير التوظيف الأسطوري لتصبح في النهاية ظاهرة مألوفة، وقد جاءت هذه الصور بالتنوعات المعبرة الخاصة

---

(1) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 5.

(2) مجموعة مملكة الانعكاسات الضوئية: 14.

(3) نفسه: 40.

(4) نفسه: 80.

(5) مجلة الموقف الثقافي، العدد 3 لسنة 1996: 60.



بالأجواء الاحتفالية الأسطورية، حيث ظهر فيها قدرة الأديب على تصور تلك الأجواء من فعاليات وطقوس مختلفة ذات دلالات ايجابية عالية لترافق تلك الاحتفالات والطقوس صور مختلفة من الرقص والغناء وتقديم النذور والذي يبدو في عدة قصص منها (مملكة الانعكاسات...) (مملو) (اللازمني) (حجر المعشوق للأميرة شاشا) (وجبة اسباغيتي...) و (أما أرجي).

كما يلاحظ على قصص القيسي كثرة استخدامه لصور الاحتفالات المصحوبة بالرقص والغناء والخمر حيث تمتلك المفردات الثلاثة خاصية الصفة الحسية المستدعية للذهن من حركة وصوت أما (الخمر) فان قصص القيسي تحتوى على صورتين من الاستخدام لهذه المفردة الصورة الأولى: صورة (الخمر الاحتفالي) وهو ما يراد في القص الأسطوري وتتصف بصفة انعدام فقدان الوعي حيث تكون الخمرة (غير مسكرة) بتقارب صورة الاحتفال هنا بين اليوتوبيا الأرضية واليوتوبيا السماوية (الجنة).

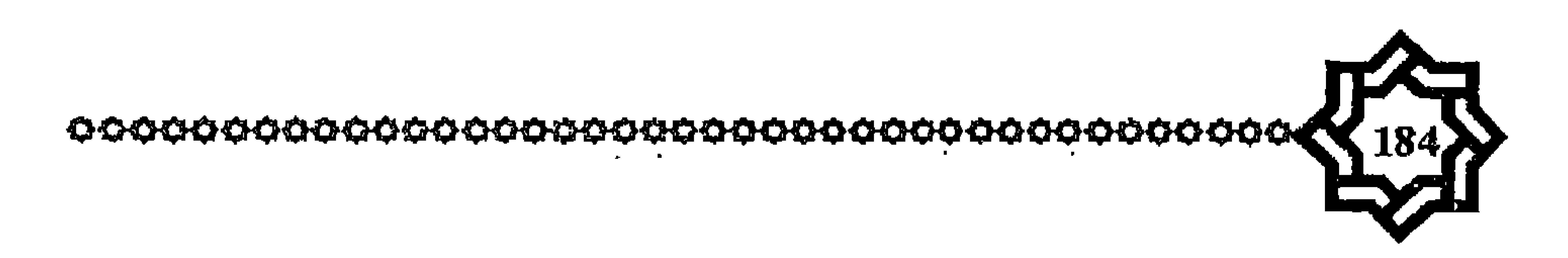
أما الصورة الثانية فهي معكوسة من حيث السبب والنتيجة في (الخمر الهروبي) ليكون لاستخدامه هروباً من واقع مأزوم نتيجة لسقوط المعاني والقيم الإنسانية العليا ويكون نتيجته حالة فقدان للوعي وسكر ما يعني أن البديل الإسقاطي (الخمر) لا يمثل إلا حالة آنية لا يحقق الهدف المنشود منه إلا مؤقتاً ونجد ذلك في العديد من القصص (كالجذر ألتربيعي للألم، وهو وهي، هو و لنحتفل معاً) وهي قصص خارجة عن الإطار الأسطوري.

ثانيا: (آلية الخلق الأسطوري) استناداً إلى المرجعية الأسطورية:

ففي غمار عملية الخلق الأسطوري نجد القاص نهج طريقة بالاعتماد على نوعين من المرجعية القرائية الأسطورية:

أ. **المرجعية المحلية:** وتتصدرها السلسلة المعلوماتية عن الحضارة العراقية الممتدة لالآف السنين والتي تحتفظ لنفسها بسمتيها الأسطورية والحقيقي من حضارات بابل وآشور وأكد ومدن وحضارات وعصور مختلفة. يبدو ذلك في العديد من القصص (كمملكة الانعكاسات الضوئية) و (نيداية) (مملو) (وحجر المعشوق للأميرة ساشا)..

ب. **المرجعية الغرائبية الأجنبية:** التي تحتل مساحة واسعة من فكر ومعرفة القاص وتمتد لمسافات زمكانية مختلفة من يونانية كما في (اللازمني، ومتعة غامضة) أو من خلال عالم الفكر والفن كقصص (وجبة أسباغيتي مع تورنتورتو، وأمسية قصيرة مع الأمير،



(جروشنكا)، وغيرها...) وهذه المرجعيات جميعاً تتصف بقابلية البث الخيالي للقاص المبدع في قصص حيث تتبلور فيها خاصيتي الخلق والتكيف.

ثالثا: (آلية الرؤية) بمقاربة الأسطورة والحلم:

وتعد هذه الآلية الميزة الأهم في الإنتاج القصصي الأسطوري عند جليل القيسي، حيث ينتج نوعين من الرؤى الأسطورية كمرجعية قائمة بذاتها والحقيقة العيانية عبر أدلجة النتاج النهائي وجعله خاضعاً للرؤية الفكرية الخاصة للذات الواقعة تحت ضغط الاغتراب والاستلاب، لذلك وجد القاص في التأكيد على الذات من خلال الأسطورة المصطنعة عبر الشكلين الأساسيين:

أ. **اسطرة الذات الشخصية:** عندما يتحول (جليل القيسي) إلى ذات أسطورية ممتلكة لخواص الانتقالات الزمكانية الكاملة كما في قصص (مملكة الأنعكاسات الضوئية، نيدابة، توهج بلازما الخيال، مملو...).

ب. **القدرة الاستبطانية للآخر:** حيث يمتلك في القاص الإمكانية التنافذية القصوى عبر النطق بلسان (الآخر) في تجليات وانثيالات أفكاره كما في قصص (الميشوبي، فوبيا، جروشنكا، اللازمني، أمسية قصيرة مع الأمير...).

بذلك تتم عملية القص الأسطوري كنوع من التعبير المتكيف المنتج نتيجة لشعوره بالقمع العاطفي الواقع عليه المتنقل بدوره غالى شخصياته القصصية وأبطاله فضلا عن إرهاصاته وشعوره بالضيق من انعدام الإمكانات في تحقيق أحلامه وآماله، فكان أن وجد في الخيال وسيلة لتحقيق تلك الأحلام، والآمال التي سقطت فرادى ومجاميع.



الفصل الثالث

الدراسة الفنية

الفصل الثالث
الدراسة الفنية

إن دراسة القصة القصيرة كنتاج إبداعي فكري عند جليل القيسي تتطلب العناية بالنواحي الفنية التقنية المستخدمة فيها بالاستعانة بالوسائل المختلفة من فحص ورؤية داخلية تجريدية من جهة ثم المناهج الحديثة التي تساعد على هذه الدراسة من جهة أخرى.

إن القصة التي هي عبارة عن حكاية تقص حوادثها حسب ترتيبها الزمني[1]، هي في الواقع عملية سردية تحوي عناصر، وعلاقات بنائية متنامية متداخلة مع وشائج متداخلة من البناء الحدثي والزمكاني والحواري والرؤيوي المرتبط بأيديولوجية مسبقة، كما أنها قائمة على الوصف المتنوع لصراعات الشخصيات.

إن القصة القصيرة فعالية كتابية تتميز بتحقيقها الوحدة الانطباعية أو الأثر المعتمد على الانفعال النفسي السريع والذي يُحدث عند المتلقي سلسلة من التأثيرات الوجدانية النفسية كانعكاس لما أوجده الحدث الواحد أو مجموعة الأحداث القصيرة المتطورة بشكل سريع أو بطيء حسب طريقة عرض الفكرة المركزية، وهي من ناحية ثانية محددة بوقت (زمن) قصير ومركز يسمح بتناول جانب معين من جوانب الشخصية المحورية[2] وتسليط الأضواء عليه، فالقصة على هذا (سير الأحداث، خلاصتها التي لا بد أن تمثل تجربة المؤلف المنظمة والتي على هذا الأساس أيضا يتعين أن تكون في طبيعتها مثل الصورة)[3].

ونلاحظ في قصص القيسي حقيقة التنوع الموضوعي والتكنيكي الداخلي المستخدم، فهي قصص تعبر عن الموقف المنفرد المستقبل وما يحدثه من الانفعالات العاطفية المتباينة، وهي أيضا قصص تدور عن الفرد الواحد بمركزية بطولية تحمل فكراً مؤدلجاً تقدم إلى المتلقي في تيار نفسي عميق وثاقب أو ميلا إلى الرمز والإشارة الإيحائية المقنعة، فكل هذه التنوعات الموضوعية التعبيرية قريبة من التعبير الدرامي التصويري، بحاجة إلى وسائل مختلفة فنياً من أجل خلقها وبلورتها على الصعيد الخارجي.

---

(1) ينظر: أركان القصة: 36.

(2) ينظر: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي: 96.

(3) صنعة الرواية، بيرسي لوبوك: 117.



وعلى ضوء دراستنا للقصة القصيرة عند جليل القيسي فإننا سنبحث في بعض من العناصر التكوينية للتشكيل الفني الأداتي في القصص، وهي تدور على المحاور الآتية:

أولا: الحوار

ثانيا: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي: 96.

ثالثا: المكان

رابعا: الذروة القصصية

خامساً: النهايات القصصية

أولا: الحوار

يعد الحوار الجزء الذي يصبح فيه القاص على تماس شديد مع القارئ حيث أنّ له الأهمية الخاصة في عرض انفعالات الشخوص وأسباب تصرفاتهم، كما أنه مرتبط بشكل كبير بعنصر الشخصية والسرد القصصيين، فمن خلاله تتطور القصة وتتحقق غايتها، فضلاً عن أنه يحدد لنا نمط الرؤية عند الشخصية القصصية وطبيعتها النفسية، لذلك كان الحوار محتلا لجزء هام من القصة.

وهنا يمكن تمييزها عن المسرحية حيث إن الأخيرة تعتمد اعتماداً كليا على الحوار الذي يبني عليه أركانه بينما ف القصة وسيلة هامة لإيصال الفكرة ولها خصوصيتها بوجود آليات حوارية خاصة يستخدمها القاص في عمله تعمل بشكل وثيق مع عنصر السرد القصصي عندما يكتنف الحوار عدة مجالات كالحوار النفسي الداخلي والمباشر.

إنّ الحوار (صفة من الصفات العقلية، التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات)[1]، كما أنه يكشف عن مستويات تفكير الشخصية ويعمل على (تأصيل صورة البطل ويهبه ضلالاً مقنعة، أنه الصوت الذي نسمعه، فنحس بالحياة تتدفق من أعماق البطل والشخصيات الأخرى)[2] داخل العمل القصصي.

---

(1) فن القصة، محمد يوسف نجم: 117.

(2) صورة البطل في الرواية العراقية 1928 -- 1980: 328.

وعني هذا الأساس فالحوار هو نوع من التكنيك الفني الذي يجعل عملية الكتابة وثيمتها ممكنة التحقيق فالتكنيك كما يقول مارك شور هو: (الوسيلة الوحيدة التي لدى الكاتب لكي يكتشف ويستكشف ويطور موضوعه ولكي ينقل معنى تجربته وأخيراً بقيمها)[1]، وعلى هذا فإنّ هذا التكنيك يضم لوسائل فنية متاحة كتيار الوعي التي تصب في مجرى الإبداع.

وبدراسة قصص القيسي نجده قد نوّع من أساليبه التكنيكية في محاوراته القصصية مستفيداً من التطورات التي أصابت بنية القصة وتطور البحث السردي، فاغناء موضوع الراوي بالاستعانة بتقنية تيار الوعي (ألمنولوجي الداخلي)، أو ما يسمى الحوار المفرد الصامت[2]، وسائل ضرورية في القصة القصيرة.

ولهذا فإننا ندرس العنصر الحواري عند القيسي من خلال خاصية هذه الحوارات ونوعياتها وهي كالآتي:

أولا: حوار خارجي (علني)

ثانياً: حوار منولوجي داخلي (صامت)

ثالثا: حوار غير مباشر عن طريق راوي غير مركزي

أولا: حوار خارجي (علني):

هو حوار قائم على المباشرة والإعلان فضلاً عن أنه يدور بين شخصيتين وأكثر كما في النماذج الآتية:

النموذج الأول: قصة (خريف امرأة برجوازية)[3].

- هل أنا في خريفي ألان...
- طبعا لا... أنت في ذروة ربيعك
- هل ما زلت إنسانة مثقلة؟
- ماذا؟
- وهوائية؟

(1) اشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات)، تحرير وليام فان كونور، ترجمة نجيب المانع: 16.

(2) ينظر: البناء الفني في روايات غسان كنفاني، عادل عبد الرحيم حسين، رسالة ماجستير، غير منشورة: 139.

(3) مجموعة زورق واحد: 65.



- ماذا بك يا مها... [1]

النموذج الثاني: قصة (توهج بلازما الخيال):

- كنت تفكر في بحب شديد... اعرف... اعرف انك تحبني كثيرا

- أهلا بك لكن كيف؟

- لا تسألني كيف... هل تعرف إن تزامنات غير سببية تحدث في الكون

- كيف؟

- هاها... مثلا تزامن وقت خروجي هذا المساء من احد نوادي القمار مع خسارة كبيرة طبعا، وإفلاس حقيقي... لكنني يا جليل لو تأخرت يوما واحداً لربحت مبالغ كبيرة... [2]

- النموذج الثالث: قصة (أنا ذلك المسافر)[3]

- هل تعتقد أنك في حالة نفسية مربكة

- ماذا تريدين؟

- هل تعتقد أنه يمكننا التفاهم؟

- اعتقد نعم... تفضلي، ماذا تريدين؟

قالت بلهجة باردة وسريعة:

- حبذا لو تلف، وجهك بالمنشفة

- لماذا

- انك تعذب نفسك... [4]

في هذا النوع من الحوار تظهر الجمل الحوارية قصيرة سريعة ترتفع وتنخفض نبرتها الانتقادية تبعا للمادة الجدلية والخلفية النفسية للمتكلمين، وقد تعددت البنى الثيمية في النماذج بشكل ملحوظ ففي القصة الأولى قيمة وصفية هادئة فيها نبرة الأسف والحزن الاستفهامية أما القصة الثانية فهي تقوم على عامل الجدل الفلسفي التحاوري لتفسير الظواهر العيانية بينما في النموذج الثالث هناك الحوار ذو بنية إرشادية أو النصيحة من طرف إلى آخر، فمن المعلوم إن لكل

---

(1) خريف امرأة برجوازية: 69.

(2) توهج بلازما الخيال: 76.

(3) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 83.

(4) أنا ذلك المسافر: 91.



شخصية قصصية معجمها الخاص المستمد من واقعها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والنفسي، فالحوار يكشف عن مستويات هذه الشخصيات[1]، فكريا ونفسيا.

ثانياً: حوار منولوجي داخلي صامت:

وفيه تبادر الشخصية القصصية في الحديث مع نفسها عبر تقنية تيار الوعي Stream of consciousness (فقصة تيار الوعي أو المنولوج الداخلي... تتيح للكاتب أن يصور لنا الحياة كما تتصورها تلك الشخصيات وأن يكشف لنا عن نظرة الشخصية إلى الشخصيات الأخرى، وبالعكس)[2]، وهذا الاستخدام يتطلب بشكل مسبق (وعياً معيناً لما يدور في ذهن ذلك الشخص)[3]، ليتبلور استخدام نوعية الضمير المستعمل عند الراوي القصصي ففي تكنيك الحوار الداخلي الصامت تتقلص معرفة الراوي بشكل واضح، فهو لا يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في تلك اللحظة السردية تحديدا[4].

ويعد أسلوب الحوار الداخلي –تيار التداعي –تقنية أشتهر بها الكاتب جميس جويس* في روايته الشهيرة (يوليسيز)، وهو أسلوب يعتمد على التحليل النفسي لتصرفات وأفعال الشخصيات في القصة.

إن ظهور هذا التكنيك قد جاء استجابة لضرورتين[5]: الأولى فنية والثانية موضوعية ، فأما الضرورة الفنية فهي لفته لأنظار الكتاب باعتباره يعتمد علي سيل متدفق من المشاعر الداخلية الغنية بالصور الجديدة من داخل النفس الإنسانية، أي أنها تقوم بوصف الشخصية من جميع الأوجه داخلياً، بينما كانت الأشكال السردية السابقة تقوم على الوصف الخارجي الظاهري.

أمّا الضرورة الموضوعية فهي تتعلق بطبيعة بعض الشخصيات القصصية الحديثة الواقعة في حالة استلاب للإرادة واغتراب نفسي داخلي والتي تجد في التقوقع الداخلي المأمن من أخطار العالم الخارجي.

---

(1) ينظر: صورة البطل في الرواية العراقية 1928 –1989: 329.

(2) فن القصة: محمد يوسف نجم: 84.

(3) مدخل لدراسة الرواية: 65.

(4) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور: 68.

(*) جميس جويس: روائي ايرلندي. ولد في دبلن 1882. ينظر: أشكال الرواية الحديثة: 81.

(5) ينظر: صورة البطل في الرواية العراقية 1928 –1989: 352 –253.



وعند متابعة ذلك في قصص القيسي نجده موزعاً بشكل مكثف، وهذه بعض النماذج:

النموذج الأول: قصة (الضفة الأخرى من البحر):

وها أنا أعيد الكرة بعد أنْ زينت لنفسي بأنّ ثمّة أمالا واسعة لإعادة النظر في الأثداء، والروث، والتراب، والترحال. وقررت أن انتحر بوتر ربابة أحد المغنين، أو بثدي كبير لإحدى الغجريات، بأن أضعة على أنفي الأفطس حتى اختنق لن ارجع بعد الآن إلى الشوارع، والوجوه الكئيبة....[1].

النموذج الثاني: قصة (ديوس أكس ماشينا):

يوم جميل. سأحاول جهدي أنْ احتفل بعيد ميلادي في الشوارع. لن اذهب إلى العمل. عيد ميلادي الثلاثين. آه أو ليس أكثر من شقاء أنْ يتذكر الإنسان أنه كان سعيداً ذات يوم، أو ذات مرة. سنوات طويلة وكل شيء غرق...[2].

النموذج الثالث: (فتاة مجدولة بالضوء):

ماذا يحدث للدماغ وهو يبتعد عن حالة اليقظة، أو عندما تنحسر موجات ألفا السريعة المتعلقة بالرؤية؟ العلم يقول إن الإنسان يمر بأربع مراحل تدريجية للنوم تتميز بموجات دماغية أعمق وأعمق وأكثر بطئاً... في أية مرحلة أنا الآن...[3].

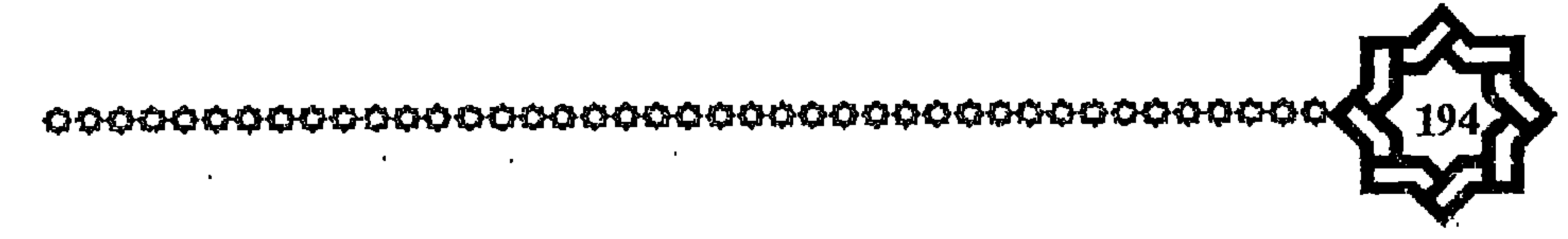
فتبعا لهذه النماذج تتميز هذه المنولوجات الداخلية بعنصر الطول، وقد تم أيجازها فضلا عن غوص المادة السردية التي تحمل وجهة نظر شخصية جداً في داخل النفس للتعبير عن آليات التأثير والتأثر الذي أحدثه المحيط الخارجي في نفسية الفرد وهي تتقدم على شكل انثيالات للرؤية Vision عبر اعتماد التدريج.

كما أن أغلب البنى السابقة في النماذج تحمل دلالات تشاؤمية حزينة، وهي تقوم على الهروب من المدينة والمدنية في المثال الأول وضياع الأيام بالأحزان في النموذج الثاني وتقديم تفسير علمي لعمليات العقل أثناء النوم في المثال الثالث.

(1) الضفة الأخرى من البحر: 41.

(2) ديوس اكس ماشينا:27.

(3) فتاة مجدولة بالضوء:6.



فالملاحظة على قصص القيسي اتساع حالة استخدام المنولوجات في القصص وسنوضح ذلك لاحقا بالجدول الذي يبين التنوعات التكنيكية المستخدمة في الحوارات القصصية وانتشارها في القصص.

ثالثا: حوار منقول عن طريق راوي (غير مركزي) [1]:

هنا يصدر الحوار عن الشخصية القصصية كمنطوق خارجي أو حوار داخلي نفسي، وفي الحالتين يصلنا من خلال المراقب أو المشارك الذي يصور الحدث وينقله ألينا.

ويمكن تتبعها في القصص بالنماذج القصصية الآتية: قصة (تلال الملح):

قال في نفسه: لا... لن اذهب لرؤيتهم. أن منظرهم يؤرقني، وبدلاً من أن يذهب هذا الصباح إلى تلال الملح والمستنقعات سار بامتداد نهر القندل[2].

ففي هذا المقطع يظهر المنولوج الداخلي منقولا إلي المتلقي عن طريق الراوي الخارجي (المراقب)، وقد يصلنا الحوار بصورة أخرى، كنقل حوارات بين شخصيات القصص:

قال الرجل فوق الحصان لعلي بن محمد بلهجة جافة:

- يا أنت (كذا) ماذا تفعل مع العبيد؟

- منظرهم جميل وهم يعملون؟

أبتعد عن هذه الحشرات....

وأضاف سرعة:

- من أنت؟

- إنسان[3]

- وفي قصة (أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا): هذا الوصف لحالات الشخصية:

اعتاد (م) أن يخرج مرة، أو مرتين في الأسبوع في أيام الربيع إلى ظاهر البلدة، ومعه رواية أو مسرحية، ويتجه بامتداد الطريق الرئيسي إلى قرية صغيرة...[4].

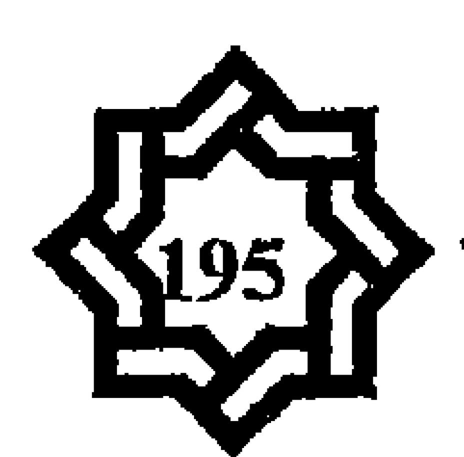
---

(1) السرد في قصص جليل القيسي القصيرة، جاسم حميد جودة، رسالة ماجستير، غير منشورة: 17.

(2) تلال الملح: 169.

(3) نفسه: 170.

(4) أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا: 31.



فهي سلسلة حوارية صادر عن شخصية واحدة تصلنا من خلال الراوي الذي يشارك بصورة غير مباشرة في القصة وهو لا يقف على الحياد في السرد بل يضيف ويعلق على الحدث ويسلط الضوء على طرف من الشخصيات، ألاّ أنّ مشاركته تقف عند حد معين دون إحداث تغيير يذكر في تطور الحدث، وبهذا يترشح الحدث القصصي من خلال صدوره عن عقلة وتوجهاته.

وهذا يعني إنّ النص ونقل الحوار بهذه الطريقة يترشح سلباً أو ايجابيا بهذا الخصوص من خلال نفسية الراوي.

فمن خلال دراسة الحوار القصصي عند جليل القيسي نستنتج عدداً من التمايزات وهي:

1. استخدام الحوار العلني والمنولوجي (الصامت) في القصة الواحدة معاً، وخاصة في مجموعة (صهيل المارة حول العالم).
2. تصاعد النبرة الخطابية وخاصة في مجموعة (صهيل المارة حول العالم) التي تميزت بعنف وقسوة أجواءها والمنسحبة إلى سمتها الحوارية السريعة والقصيرة.
3. ينصب اهتمام القيسي بالحوار المنولوج الداخلي، أمّا الحوار العلني فانه جاء مباشراً يهتم بتعددية ثيمية من رمز وإيحاء أو وصف أو إرشاد.
4. قصر الجمل في الحوارات العلنية وطولها في النوع الثاني (ألمنولوجي).
5. قلة الحوارات المنقولة عن طريق الراوي غير المركزي، ما يؤكد رغبة القاص في أن يكون في مواجهة مباشرة مع الأحداث وتنقله بين الشخوص القصصية بصورة مباشرة ربما لشكه في قدرة هذا النوع من الحوارات في التعبير الكامل عن رؤاه الفكرية والكونية الشخصية.
6. تركز الحوارات بصورة عامة على البطل المركزي المحوري أساسا.

إن حالة التنوع الحاصل في الحوارات القصصية يدفعنا إلى إجراء عملية إحصائية لها داخل المجاميع القصصية الأربعة والتي تؤكد توجهات القاص في هذا المجال. وقد كانت كما هو مبين في الجدول الآتي:

المجموعة القصصية	حوار خارجي (علني)	حوار منولوجي (صامت)	حوار منقول عن طريق راوي غير مركزي
صهيل المارة حول العالم	13	13	3
زليخة البعد يقترب	17	17	6
في زورق واحد	13	16	5
مملكة الأنعكاسات الضوئية	12	12	ــــــ
المجموعة	55	58	14

وهي تبين بجلاء احتلال الحوارات المنولوجية الداخلية الجانب الأهم من هذه القصص لأنها تعبر عن الشخصية (البطل) بصدق وصراحة وتبين انفعالاته النفسية الداخلية، يليه الحوارات الخارجية التي تدعم تبلور الشخصية القصصية من جهة وطريقة تكيفها الأيديولوجي.

أمّا الحوارات غير المباشرة المنقولة عن طريق راوي غير مركزي فهي الأقل انتشاراً لأن دور الراوي غير المركزي في قصص القاص ضئيل بالقياس إلى النوعين الآخرين حيث يقوم فيها بنقل وتصوير الحدث أو الشخصية بحواراتها وتصرفاتها، فهي (بمثابة – كاميرا – تلتقط حركات الشخصية، وآلة تسجل كلماتها والذي يطلق عليه – عين الكاميرا – تارة والواقعية الموضوعية تارة أخرى...)[1].

ثانياً: الزمن

يُعدّ الزمن مفهوماً منسحباً من طبيعته الفيزياوية والمعتمد على التحديدات التوقيتية الظاهرية ليتحول في العمل الأدبي إلى حالة جديدة من (الصياغة اللغوية والأزمنة والأفعال، فقد يختزل الكاتب الأزمنة أو قد تتقدم أحداث حقبة على أحداث متعاقبة وقعت بالفعل)[2].

كما أنه حالة نفسية شعورية عند قراءة النص القصصي والذي بواسطته يحدث تكاملاً (الخبرة الإنسانية التي يمثل الزمن فيها على الدوام ومن خلالها يمتلك هويته. إنه حصيلة خبراتنا

---

(1) في أدبنا القصصي المعاصر: 29.

(2) ينظر: الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية: 70.



الماضية ومشاريعنا المستقبلية)[1].

وفي القصة القصيرة فأن الزمن يتميز بقصره (فان معظم مهارة كاتب القصة القصيرة يجب أن تخصص لكي تظهر الشخصيات بأبعادها... برغم الحقيقة التي تجعلنا نراها فقط مدة زمنية قصيرة جداً... في اغلب الأحيان يستخدم كاتب القصة القصيرة شيئا ما قريبا إلى أساليب الصدمة لكي يدفع القارئ للتفكير والاستجابة، مثل نهاية غير متوقعة أو كشف النقاب عن شيء ما بصورة درامية أو انعطاف مفاجئ في الحبكة)[2].

وعلى هذا الأساس يمكن دراسة القصة القصيرة عند القيسي من ناحية العنصر الزمني من خلال:

أولا: زمن السرد القصصي من خلال: الماضي –الحاضر– المستقبل

ثانياً: زمن السرد القصصي من خلال السرعة في زمن السرد

أولاً: زمن السرد القصصي من خلال (الماضي –الحاضر– المستقبل):

إن زمن السرد Narrative الذي يعني (متى أنتج السارد المحكي: أقبل، خلال أم بعد الحكاية؟)[3] على علاقة مع زمن الحكاية وهو (زمن موضوعي يرتبط بالزمن التاريخي أي زمن أحداث الحكاية)[4] لأنّ الزمن يحدد لنا البطاقة النفسية للقصة... يساعد على فهم الحالة النفسية للقصة أو الشخصية ، مثل دور الموسيقي المصاحبة للمسرحية أو القصة السينمائية[5]، فذلك الزمن التاريخي هو الزمن الداخلي وتتمثل فيه أزمنة النص وهي الأزمنة الدلالية الخاصة بالعالم التخيلي وبالتالي فان هذا الزمن الداخلي النفسي يفقد فيه الحدود بين الماضي والحاضر والمستقبل[6]، حيث تغدو كحالة بنائية واحدة تصب في النهاية في الكيان الموضوعي للقصة، فهو بمثابة (الزمن الذهني

---

(1) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، إبراهيم جنداري/ مجلة الموقف الثقافي، العدد 23 سنة 1999: 70.

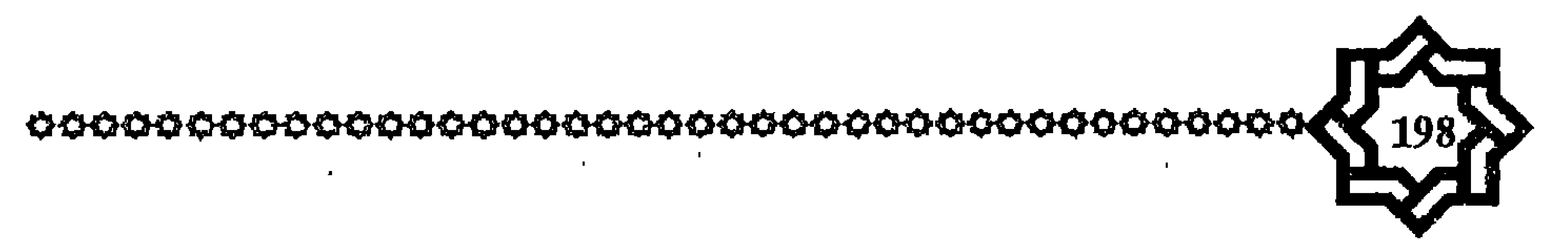
(2) مدخل لدارسة الرواية: 36.

(3) وجهة النظر من السرد إلى التبئير: 123.

(4) نفسه:22.

(5) ينظر: الأدب وفنون، (دراسة ونقد)، عز الدين إسماعيل: 182.

(6) ينظر: الرؤى المتغيرة ف روايات نجيب محفوظة الذهنية: 71.



الذي يسيطر على أفكارنا، هو ليس بذاك الذي يقاس بالساعة فأية تجربة جديدة كالسفر تمدد الزمن...)[1].

وفي هذا النوع من الزمن يحاول القاص اللجوء إلى الوسائل الفنية اللازمة التي تمكنه من إدراج الفعل النفسي التخيلي ضمن العملية الزمنية التاريخية من قبيل المنولوج الداخلي الذي يتيح حرية كافية في الحركة والانتقال الزمكاني.

يقابل ذلك زمن آخر يسمى (بالزمن الخارجي)، وهو يشخص صور الحدث القصصي على الواقع المرئي ولذلك كان هناك (اتفاق مبدئي بين النقاد حول وجود الزمن في النص وجوداً موضوعياً لا سبيل إلى تجاهله أي كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للنص)[2]، إلا أنه يبقى اهتمام الكتاب (ينصب بالدرجة الأساس على الزمن النفسي دون وقوف يذكر عند معالم الزمن الخارجي)[3].

إن الراوي عندما يبدأ بحكي الحدث القصصي أو مجموعة الأحداث الصغيرة المؤلفة للقصة القصيرة، فانه يحكي أحداثاً وقعت في الزمن الماضي إلاّ أنها تتحول أثناء السرد إلى الحاضر القصصي وهذا يقودنا إلى زمن المحكي، وهو الصيغ الزمنية التي نقل إلينا عبرها المحكي بواسطته أي العلاقة بين المحكي والحكاية[4].

إن هناك ثلاث صيغ زمنية متاحة أمام الكاتب أو كما يقول جيرار جينيت أوضاع زمنية للسرد إزاء الحكاية: الماضي، الحاضر والمستقبل.[5].

أ. ويسمى (باللاحق) حيث تروى الحكاية فيها بعد اكتمالها بمزج الزمنين (الماضي – الحاضر).

ب. الاستباق ويتم قبل بداية الحكاية.

ج. الذي يسميه جينيت (السرد المزامن) الذي يسير فيه السرد متزامناً مع الحكاية.

---

(1) الصيغة والزمن في الرواية، جورج واتسن، (بحث)، ترجمة عباس العويني، مجلة الأقلام العدد 11– 12 سنة 1986: 147.

(2) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جندراي، رسالة دكتوراه: غير منشورة: 47.

(3) نفسه: 55.

(4) ينظر: وجهة النظر من السرد إلى التبئير: 123.

(5) ينظر: نفسه: 122.



في حالة المزج الصيغي تبرز تقنية الارتجاع الفنـي Flash back * أو الارتـداد Analepse [1].
فزمن الماضي يشير إلى الضغط الحاصل على زمن الترهـين (باعتبـاره الـزمن الحقيقـي الـذي شـكل وعيه فتكون رؤية المـستقبل منبثقـة مـن المـاضي لا ليكـون نقطـة انطـلاق أو امتـداد)[2] بيـنما زمـن المضارع يخلق تأثيراً في جعل السرد يبدو أكثر إقناعا وقرباً من المتلقي.

كما أنّ حالة المزج الـصيغي وبـروز تقنيـة الارتجـاع يوضـح بجـلاء قـدرات القـاص الفنيـة التوظيفية في قطع تسلسل الأحداث والزمن لتقديم حدث أو مجموعة أحداث ماضية كـان لـه دوره القريب أو البعيد في الحدث الواحـد أو الأحـداث اللاحقـة، أي أنهـا بنيـة (سـببية)، وبهـذا يكـون المتلقي قد حصل على فهم أفضل عن الأجواء وتطور الأحداث، فهـو (يؤلـف نوعـاً مـن الـذاكرة القصـصية التـي تـربط الحـاضر بالمـاضي وتفـسره وتعللـه وتـضيء جوانـب مظلمـة مـن أحداثـه ومسارات هذه الأحداث في امتـداداتها أو انكـساراتها. واسـترجاع المـاضي إيقـاف للـسرد المتنـامي للعودة إلى الوراء)[3].

وقد قسم جيرار جينيت الارتداد أو الارتجاع إلى عدة أنواع[4] وهي:

1. **الارتداد الخارجي:** العـودة إلى سرد وقـائع سـابقة في زمنهـا للواقعـة التـي اسـتهلت الرواية.
2. **الارتداد الداخلي:** العودة إلى سرد وقائع لاحقة للواقعة التي بدأت بها الرواية.
3. **الارتداد المزجي:** العودة إلى سرد وقائع سـابقة عـلى الواقعـة التـي بـدأت بهـا الروايـة للتواصل بعدها إلى نقطة لاحقة على واقعة البداية الأولى تلك.

كما ينقسم الارتداد الداخلي بدوره إلى نوعين هما:

أ. **ارتداد براني الحكي:** ويتم في خط القصة من خلال مضمون حدثي مغـاير للمحكـي الأول مثال ذلك دخول شخصية جديدة الأحداث في القصة لم يكن متوقعاً دخوله[1].

(*) ابتكره المخرج السينمائي الأمريكي (جريفت) ينظر: فن المونتاج السينمائي، كاريل رايس: 31.

(1) ينظر: الصيغة والزمن في الراوية: 143.

(2) السرد في قصص جليل القيسي القصيرة: 51.

(3) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 92.

(4) ينظر: الرواية والزمن (دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية)، يحي عارف الكبيسي، رسـالة ماجـستير، غـير منشورة: 42.



ب. **ارتداد جواني الحلي:** وهو على عكس من حالة البراني الحكي، حيث يستمر مرافقا للشخوص وسائراً مع الأحداث منذ البداية.

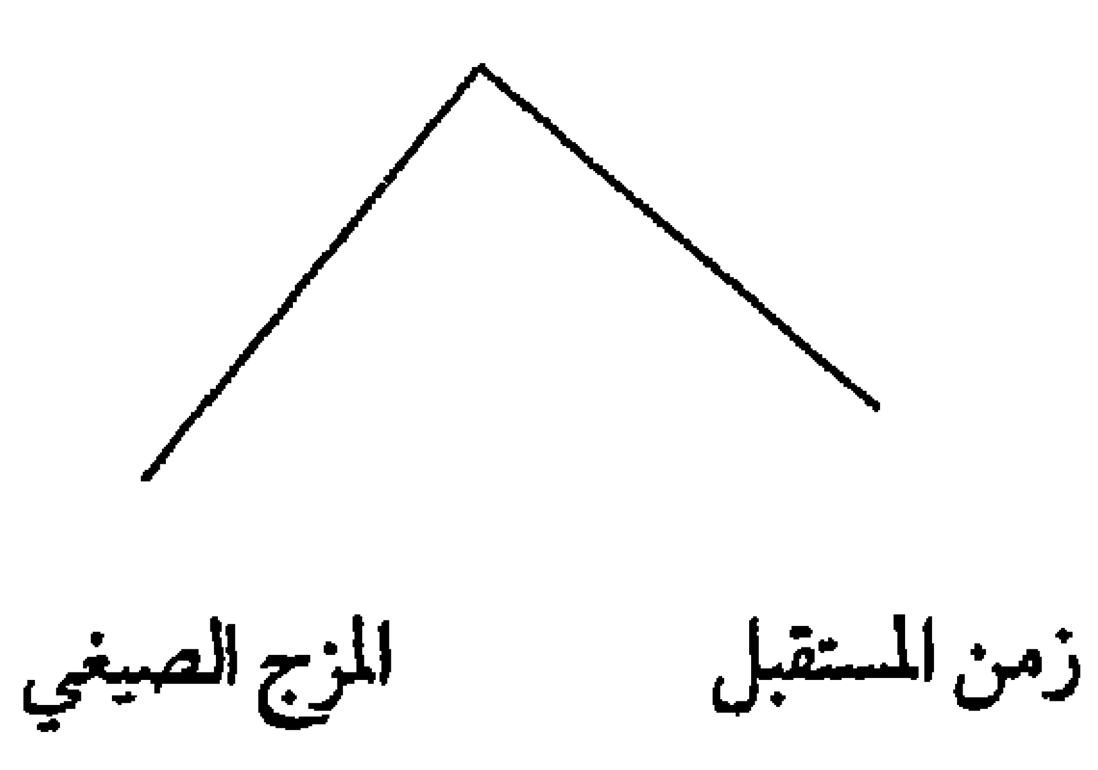
إن الفعالية الزمنية في القصة تقوم على:

- **أولا: آلية عمل الذاكرة:** وهو زمن أساسه الماضي بحالته الحكائية والذي نتلقاه كحاضر بتأثير من عملية القراءة والتلقي.
- **ثانياً: التوقع:** أي على الأحداث اللاحقة المستقبلية.

وفي حالتين (الذاكرة والتوقع) يكون للحاضر صفة المركزية، ونقلاً عن برغسون فان الماضي (لابد أنْ يساهم في تركيب الإدراك الحاضر... إنني حينما أحاول أن تعمق في ذلك الحاضر فأنني أجد نفسي نحو المستقبل... فالماضي والمستقبل يجوران باستمرار على الحاضر لأن الحاضر في الحقيقة إنما هو إدراك للماضي المباشر وتحديد المستقبل الوشيك)[2].

وعلى هذا الأساس فان فهم الزمن القصصي عند جليل القيسي يتطلب دراسة في آليات (الافتراق الزمني الذي يقوم على الماضي والمستقبل في الحاضر)[3] كأزمنة للحكاية بالإضافة إلى زمنها السردي الذي يقودنا إلى السرعة السردية.

وسيُدرس وفقا للمخطط الآتي:



---

(1) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 91.

(2) الرواية والزمن: 38.

(3) الرواية والزمن: 39.



الزمن الحاضر:

تتحقق أهمية الزمن الحاضر قصصياً من خلال دوره في الحركة الزمنية الداخلية (منه واليه) ففي حالة الزمن الماضي، يتحول السرد القصصي إلى حالة الحاضر عند المتلقي على اعتبار إن الحكاية تصله لأول مرة.

فالحاضر المتسم بالآنية، وهو زمن متحرك بين الماضي والحاضر، أما المستقبل فإنّه مرتبطة بما سوف يكون أي (الاستباق) وعنصر التنبؤ، والذي يتحول بدوره أثناء السرد إلى الزمن القادم اللاحق، وهكذا يتحدد ارتباط الزمنين الماضي والمضارع من خلال ربط الماضي بالسرد القصصي وصيغة المضارع بالتحليل[1].

ففي الزمن الحاضر يبرز صوت Voice الراوي (البطل) على حساب صوت المؤلف بالإضافة إلى تقلص في الحوارات العلنية المباشر بين الشخوص داخل القصة مما تتيح للشخصية القصصية الرئيسية أن تعبر عن رؤيتها Vision الخاصة بصورة أكثر وضوحاً وفي هذه الحالة فان زمن القصة (الآنية) هو زمن (التناوب)، فالحركة فيها إلى الماضي على شكل ارتجاع فني أو التقدم من الحاضر إلى المستقبل في حالة الاستباق. فالزمن الحاضر (أكثر عسراً على التبويب، ولربما كانت هناك حكمة في أن اسند له مصطلح المزدوج أو التأليفي)[2].

وإذا كان الحاضر هو محور التشكل الزمني عند المتلقي، فإنه أكثر داينمية عندما يحصل الافتراق بين زمن (الخطاب) ككلام أدبي يستعمله السارد لرواية حكايته في صلبه[3] وزمن (الحكاية) كمجموع لأحداث صغيرة متعاقبة أو حدث مركزي واحد، لينتج عن هذا الافتراق والاستقبال أو المزج الصيغي.

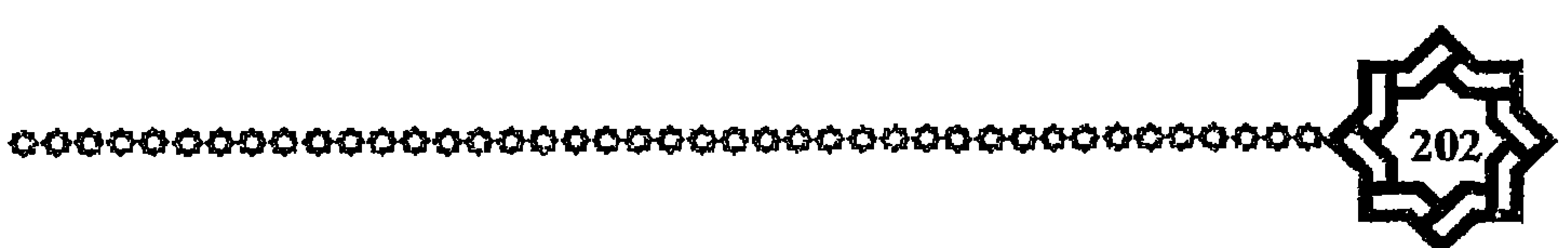
أ- زمن المستقبل:

ويسمى الاستباق prolepse وقد تعدد تسمياته، فهو التوقع، وسبق الحدث، والتنبؤ، فهذه المصطلحات جميعاً تصب في مجرى واحد يتمثل في العملية السردية بتوقع حدوث ما ليس بحادث لحظة إطلاق القول. وعلى الرغم من وجود هذه الصيغة الزمنية في قصص جليل القيسي، إلا أنها

(1) ينظر: الصيغة والزمن في الرواية: 142.

(2) مدخل لجامع النص، جيران جنيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب: 59.

(3) ينظر: الرواية والزمن: 20.



تبقى اقل استخداماً من الارتجاع الفني، ليظل مع ذلك (مصدر المعلومات الإضافية التي تتعلق بالتجربة اللاحقة للبطل وبتعبير آخر بتجربة السارد)[1].

ويلاحظ على الاستباق إنّ إشارة الكاتب تتخذ أحد المسلكين عند استخدامه فهو إمّا توقع حدوث أمر بصورة مباشرة ومحددة أو الإشارة المبهمة السابقة وعليه فإنّ الاستباق أستشراق للمستقبل ، لأحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السرد والذي يتطلب لاحقاً القفز إلى الأمام وتخطي النقطة التي وصل إليها ثم العودة إلى النقطة السابقة مرة ثانية، فهو بالتالي يلعب دور الإنباء وخلق الانتظار عند المتلقي[2].

إن فكرة الاستباق تنم عن نبؤة خاصة ترتبط بسيكولوجية الإنسان، فهناك ميل واضح ومستمر لدى الكائن البشري ومنذ أقدم الأزمنة إلى معرفة المستور والغامض والذي انسحب إلى محاول أزلية لتخطي الزمكاني لمعرفة الطالع والغيب، فكل هذه الفعاليات والمسميات الدالة على المجهول، إنّما تعني قلقا إنسانيا قديماً لكشف الشر وبالتالي الاستعداد له، بينما أصبح في العصور اللاحقة عملية كشف كوني عام لمعرفة الأسرار وبالتالي التصرف المناسب تجاهه.

كان وعي الإنسان في العصور السابقة لا يتيح له التصرف العقلاني تجاه الغيب بفعل دور عالم الأرواح الخفي والطوطم والسحر والشعوذة الذي كان يؤمن به، مقابل ذلك نجد الإنسان في السنين الأخيرة قد فسح المجال أكثر للعقل للتصور والعمل والاستنتاج وصولاً إلى ظاهرة الاستباق، فصار يأتي نتيجة لعلم العقل والوعي تحديداً، بناءا على قرائن ودلائل محددة يتوصل من خلاله إلى التوقع والتنبؤ الذي ينمي ملكة الحس، لذلك وجد الفن القصصي في هذا الأسلوب تميزاً وجدية (فهو يطلب التواضع واستبعاد روح الفكاهة. وهو يمتد إلى أعماق النفس)[3].

بناءاً على ما سبق فقد قسم جينيت الاستباق إلى عدة أنواع منها:[4]

- **الأول: الاستباق الخارجي:** وهو توقع أو نهاية منطقية لا تصلها لحظة الخاتمة بل تبقى مفتوحة.
- **الثاني: الاستباق الداخلي:** ويقسم إلى نوعين:

---

(1) وجهة النظر من السرد إلى التبئير: 73.

(2) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 106.

(3) أركان القصة: 166.

(4) ينظر: الرواية والزمن: 200.

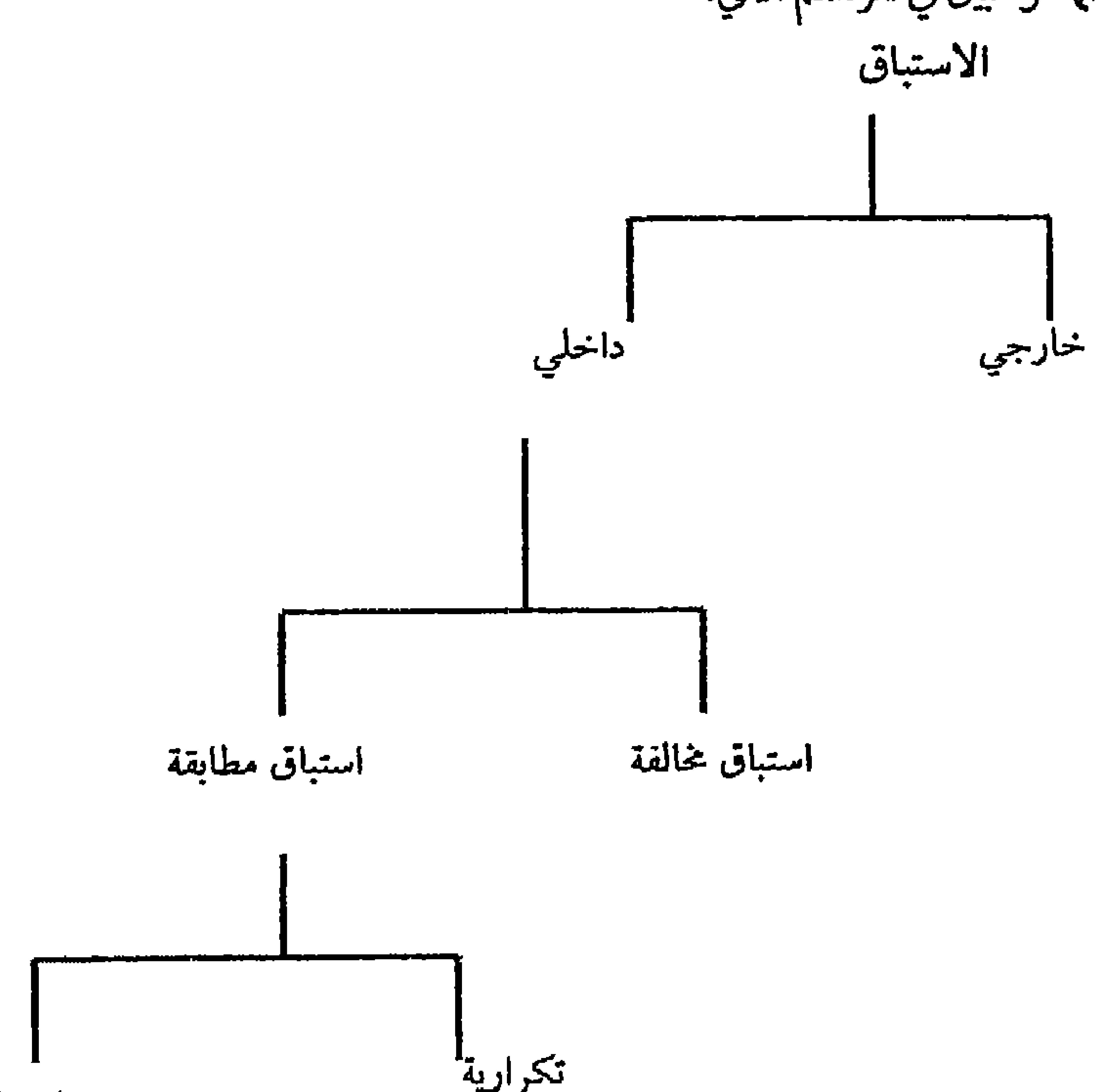


أ. **استباق مخالفة:** أي إننا أمام استباق خارج مسار الحكاية الأصلية.

ب. **استباق مطابقة:** يختص بمسار الحكاية الأصلية، وينقسم إلى:

1. **التكميلية:** وتملأ بتقدم الزمن فراغا متأخرا.
2. **التكرارية:** وتبقى مستقبلية في زمنها، ويتكرر ورودها في السرد.

أي كما هو مبين في المرتسم الآتي:



وستتخذ لكل نوع من الاستباقات بتقسيماتها الرئيسية والفرعية ما يوضح الظاهرة الاستباقية في قصص جليل القيسي.

أولا : الاستباق الخارجي : النموذج الأول : قصة (الشوارع الأخرى أيضاً)

وجاءني صوت ضبابي:

- سيعاد بناء المدينة

- ماذا تقصد سيعاد بناء المدينة ؟

- اقصد إنها ستعود إلى حالتها الطبيعية في غضون زمن قصير

- سمعت أنها ستكون أجمل مما كانت عليه...[1]

- النموذج الثاني: قصة (تلال الملح):

وفي اليوم الثاني لنحرهم. خلت الاراضي البلورية،.... ودخل على بن أبي المهلبي على علي بن محمد يريد أن يباغته بخبر مفرح:

- ألف غلام تبعك في يوم واحد...

لم يحر علي بن محمد جوابا ، وقال بعد صمت طويل وبوجه غاضب:

- طالما أنهم طوال حياتهم سمعوا بالشبع من أفواه الناس فقط، فاضرب العدد في عشرين بعد أيام...[2]

ففي هذه الاستباقات هناك مجموعة من التنبؤات أو التوقعات المستقبلية التي تخضع لعوامل عديدة من اجل تحقيقها (مستقبلا) فالقصص في نهاياتها لا تقدم الإجابة التامة عن تلك التوقعات وإنما تتركها دون إجابة مؤكدة، وهذا يعني أن هناك حالة من الديمومة في الصراع أزلية ومستمرة. فالمتلقي لا يعرف مصير تلك المدينة المدمرة، فبث الإرسالية من خلال الخطاب لا يحقق تمام العلم وهذا ينسحب أيضا إلى القصة الثانية (تلال الملح)

فالقصة عندما تهتم بالمستقبل فإنها تريد أن تحقق حالة الانسجام بين الحاضر المنظور والمستقبل المتوقع فهي (تؤدي دورا بنائيا يتمثل في رسم الاستباق ومن ثم تحقيقه، لذلك كان دور الاستباق دور تكويني أي أنها تساهم في تكوين الحدث وليس مجرد تكهن تطلقه الشخصية)[3].

---

(1). الشوارع الأخرى أيضا: 17.

(2) تلال الملح: 174.

(3) البناء الفني في روايات غسان كنعاني: 106.



ثانياً: الاستباق الداخلي:

أ. استباق المخالفة: قصة (أيام مثقوبة):

وطلع الصباح على المدينة وقد أصابها الدمار. فأخذنا نعمل جميعا في رفع الأنقاض ودفن الجثث. وبعد ثلاثة أسابيع رحت ابحث عن –م– فعلمت أنها هربت مع أول قافلة من الفجر، فانطلقت أبحث عنها[1].

فهنا لا يبين نص القصة حصول الاستباق (التوقع) من عدمه، فالاستباق جاء على شكل إشارات متقدمة غير مباشرة عن توقع تكرار الدمار في وقت لاحق آخر، فالسلام حلم مؤجل عند –م– لذلك كان هذا التوقع خارج النص الأصلي (مسار الحكاية)، حيث يحدث حالة منع الاستقطاب (أي الخروج من الماضي بنتيجة تدفع الناقد لاستكشاف المستقبل)[2]. الذي يحاول القاص تعميته ومنع المباشرة عنه، وهو فعل من نتيجته توجيه المتلقي نحو مزيد من الإعمال للفكر والرؤى.

ب. استباق المطابقة:

1. المطابقة التكميلية: قصة (الوشق)[3]: المقطع الأول:

إن هذا الرجل الذي نظراته أكثر حدة من نظرات الوشق، إنسان غامض، ويستسهل من اجل الحصول على مبتغاه، وأوطاره، كل ضروب المحرمات من غير وازع للضمير.. ورغم تأدبه في الحديث وتظاهره بالطيبة، والدماثة، لكنني كنت أرى بوضوح أن ثمة خسة، ودياثة ، ودناءة، ومؤامرة وراء تلك التظاهرة[4].

المقطع الثاني: وفي الحادية عشرة والنصف كنت ومديحة في الحديقة وصلت مفرزة الشرطة ولدهشتي الشديدة معها الوشق مكبل اليدين، وموظف المصرف يسلمني الصك... راحت

---

(1) أيام مثقوبة: 111.

(2) نحو رواية جديدة، ألان روب غرييه: 128.

(3) مجموعة في زورق واحد: 127.

(4) الوشق: 131.



مديحة في بكاء حار، والوشق الماكر من فرط ذهوله، وحيرته يوسع حدقتي عينيه في محاولة عابثة ليعرف كيف وقع بهذه السهولة في الفخ. حكم على الوشق لسنوات طويلة...[1].

ففي المقطع الأول يتشكل عند المتلقي الإحساس بضرورة المتابعة لمعرفة نتيجة هذه التنبؤات للشخصية القصصية من حيث حدوثها في مضمون الحكاية لأن المتنبئ (يتمتع بامتيازات غير طبيعية)[2] تجعله قادرا على تخطي حواجز الرؤية الزمنية السطحية لإطلاق قدراً من الإشارات والدلالات المحمولة من خلال التيار السردي للحكاية ، وبالتالي إحالة القارئ إلى عالم التشويق لمعرفة النهاية ، وهو ما يعنيه الاستباق بحالته (المطابقة التكميلية) حيث يكون وقوع الحدث المتوقع من خلال النتائج اللاحقة والتفاصيل القادمة على اللحظة الزمنية السردية الآنية للحكاية عند إطلاق تلك التوقعات، وهذا ما يحدث في المقطع الثاني عندما تتكشف حقيقة تلك التوقعات ومطابقتها للنبوءة السابقة.

2. **مطابقة تكرارية: قصة (زليخة البعد يقترب):**

بعد صمت طويل، قال وهو يمد بصره من خلال القضبان:

- إذن كل شيء قد رتب
- أي شيء ؟
- سيأخذوننا إلى الحلبة
- وأردف:
- لا تيأس البعد يقترب
- لا أفهمك [3]

في هذا الاستباق (لا تيأس البعد يقترب) إطلاق لتوقع حدوث ثورة جماهيرية غاضبة ضد المحتل الصهيوني ، فتلك العبارة تتكرر باستمرار داخل النص بدلا نصية على توقيع حدوثها في حالة المستقبل من الزمن القادم.

---

(1) الوشق: 136.

(2) أركان القصة: 165.

(3) زليخة البعد يقترب: 178.



إن حالات التوقع التنبؤي في قصص القيسي صفة متكررة كقصة (ثلاثة تلال من الجراد، والميثوبي، والطيور المهاجرة، غربا تأخرت) من بين تلك النصوص، حيث يطرح القاص نوعين من الاستباقات للأحداث القادمة على شكل نبؤة مسبقة:

قالت: أغلق الراديو لنستمع إلى العويل

قلت: الأردن، سَيُغْلَفَ بعويل طويل. أيه. أن تُقْحِمْ انساناً في معركة غير متكافئة أكثر من إجراء... سنسمع العويل يا غزالة لسنوات... انتظري[1]

ففي هذه النبؤة يتمثل نوعين من الاستباقات هما:

1. **استباق خارجي:** حيث يكون زمن حدوث التوقع غير منظور داخل سياق سرد الحكاية حتى نهايتها، فالنهاية بذلك تبقى مفتوحة على كلا الاحتمالين.
2. **استباق داخلي مخالف:** فلا يتبين حصول التوقع داخل النص بل يترك لخارجها فنحن أمام استباق خارج مسار الحكاية الأصلي.

فالزمن بهذه الصورة في القصة منفصل عن زمنيته المعهودة الكلاسيكية ليتحول إلى مقاوم الانتظار لتحيله إلى حالة التوقع والمستقبل[2].

إن وجود الاستباق في القصص ظاهرة مؤكد على حالة التجاذب في التوقع من خلال الحصول من عدمه أي (إذ كانت هذه الاستباقات تمثل مستقبلا حقيقيا في الحكاية أستبقه الخطاب، أم مجرد توقعات أو تنبؤات أو أمنيات وقرارات مستقبلية محتملة التحقيق)[3].

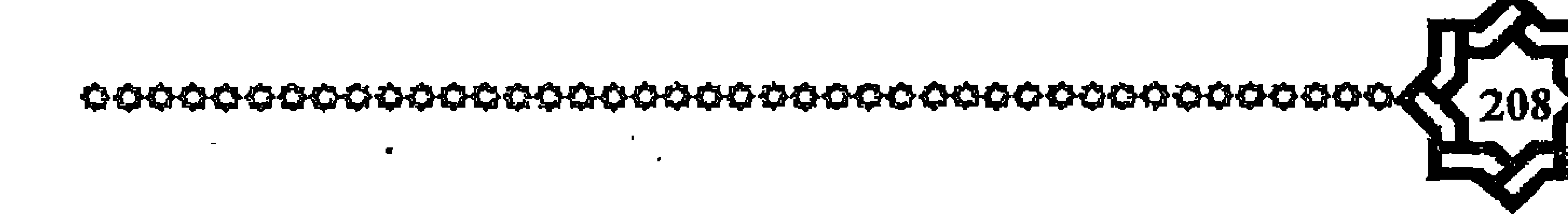
وهذه قضية مهمة من حيث نوعية النبؤة أو التوقع ودرجة قوة التشاؤم أو الأمل المفرح في تصور حالة عيانية محددة، وبذلك فان الاستباق في حقيقته هو (ترمومتر) داخلي في النص القصصي يبين وبالاشتراك مع الارتداد، رؤية القاص من قضية الزمن الوجودي الإنساني الشامل من خلال الماضي – الحاضر – المستقبل، فإذا كان الزمن يمثل الشكل الشعوري للتجربة التي يعيشها الكاتب، وإذا كانت هذه التجربة تتميز بالتفرد والنسبية، فلا غرابة إذا رأينا الزمن يتخذ في القصة

---

(1) الطيور المهاجرة، غربا تأخرت: 147.

(2) ينظر: نحو الراوية الجديدة: 137.

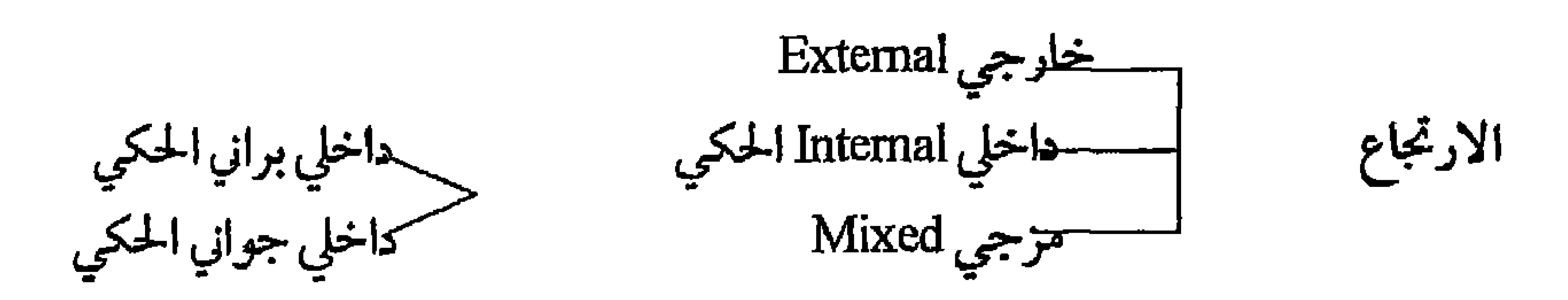
(3) الرواية والزمن: 211.



النسبية والمحدودية[1] يتفاعل مع العناصر القصصية الأخرى وخاصة الشخصيات التي تتأثر بصورة حادة بتأثيراتها المختلفة.

ب. المزج الصيغي:

في هذا النوع يستخدم القيسي كلا الزمنين (الماضي – الحاضر) ليتشكلان في إطار قصصي واحد، مستخدما تقنية الارتجاع الفني (الارتداد)، وعلى هذا فإننا ندرس قصص القاص الارتجاعية على وفق الرسم التخطيطي الآتي:



1. الارتجاع الخارجي:

النموذج الأول قصة (غابة من الأحلام) المقطع الأول:

كنتُ أرى الألم يعوي في داخله، في عينه السواد وبين الآسرتين اللتين انطفأتا ألان، كان بكبرياء رجل حقيقي ينساه، ويتكلم عن ذكرياتنا [2].

المقطع الثاني: لقد بدأ بارومیتر الألم يرتفع... الإبرة تجعلني اشعر بحالة هلامية لزجة، مثل حالات الانهيار التي تأتي بعد معاناة شديدة...، وتبع ذلك توقف كامل في الزمن – الآن أرجوكم... اخرجوا... لقد توقف زمني – ودخل في غيبوبته الأبدية[3].

تحتل هذه المقاطع للنموذج الأول ارتجاعات خارجية متشكلة من خلال السياق السردي للحكاية، حيث يعود زمن الواقعية القصصية إلى ما قبل بداية الراوية، فالمقطع الأول يبين الواقعية الآنية (الألم – المرض)، ليتبع ذلك الإشارة إلى الذكريات السابقة على اللحظة المرض (كان بكبرياء رجل حقيقي)، ثم بداية ذبوله بسبب المرض، وكانت عبارة (اللتين انطفأتا ألان) دلالة

---

(1) ينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: 42.

(2) غابة من الاحلام: 40.

(3) نفسه: 49.



نصية من خلال القطع المؤقت الفجائي لزمن التيار السردي دون أن يكون له أثراً يذكر في سير التتابع الزمني للحكاية. لنصل إلى المقطع الثاني المتمثل في النتيجة النهائية لأي مرض مزمن وهو الموت وهي دلالة على (أن الحياة سلسلة من اللحظات المتقطعة التي يكون فيها الوجود البشري... معيدا بلا نهاية الحركات ذاتها)[1].

النموذج الثاني قصة (مريم):

ما أن أتذكر أسمها، حتى تلهبني غبطة زاهية، وحزن علقمي... وأطلق لا إرادياً آهات متتالية... تلك الشريحة الرائعة الجمال من ذكرياتي في صباي الحزين.. ذكريات تشابه الحلم مع مريم...أجل حلم مثل سقوط نيازك، غير أنه ترك بصماته في أعماق روحي، وستبقى إلى الأبد... كنت في العاشرة من عمري غرا، ساذجا، بائسا... في حارتنا التي ولدت وكبرت فيها...[2].

فهنا نواجه بحالة استرجاعية، فالقصة تبدأ بإشارة عرضية إلى الحزن لحظة تذكر اسم (مريم) لأنها تمثل عند الراوي (البطل) حلماً انتهى (بالموت)، فلا يجد أمامه إلا تيار الارتجاع للعودة إلى تلك الأيام (الماضي) من خلال عمل الذاكرة، وهذا الارتجاع يمثل المساحة العظمى من سرد الحكاية، فلحظة العودة إلى الحاضر مرة ثانية لا يمثل إلا جزء ضئيل جدا من سرد الحكاية:

وحتى هذه اللحظة وكلما انتابني يأس، وحيرة، وألم، أسترجع وجه مريم الملائكي....[3].

فمثل هذا الاسترجاع يتسبب (تأجيل حركة أحداث القصة بسبب الانتقال من زمن الترهين إلى زمن الماضي. وهذا الانتقال يوقف سير أحداث القصة لاسيما أن الاسترجاع هنا يفقد تأثيره في زمن الترهين السردي. وهذا يجعل الاسترجاع أشبه بفجوة ساكنة داخل السرد)[4].

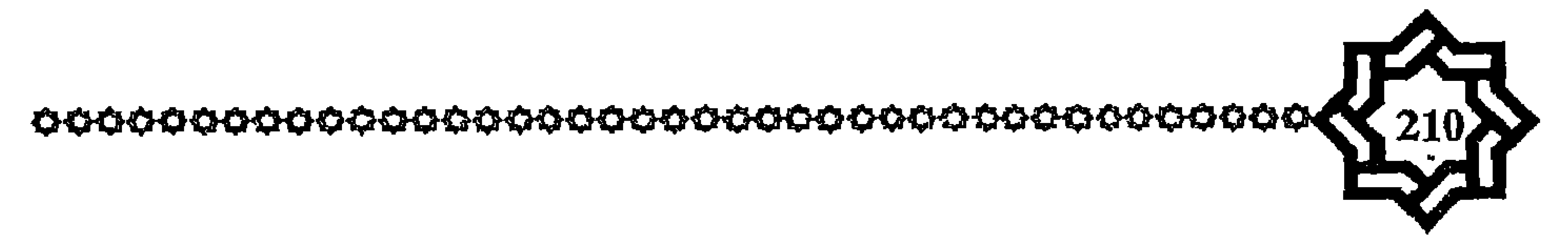
---

(1) مارسيل بروست والتخلص من الزمن، جيرمين برية: 42.

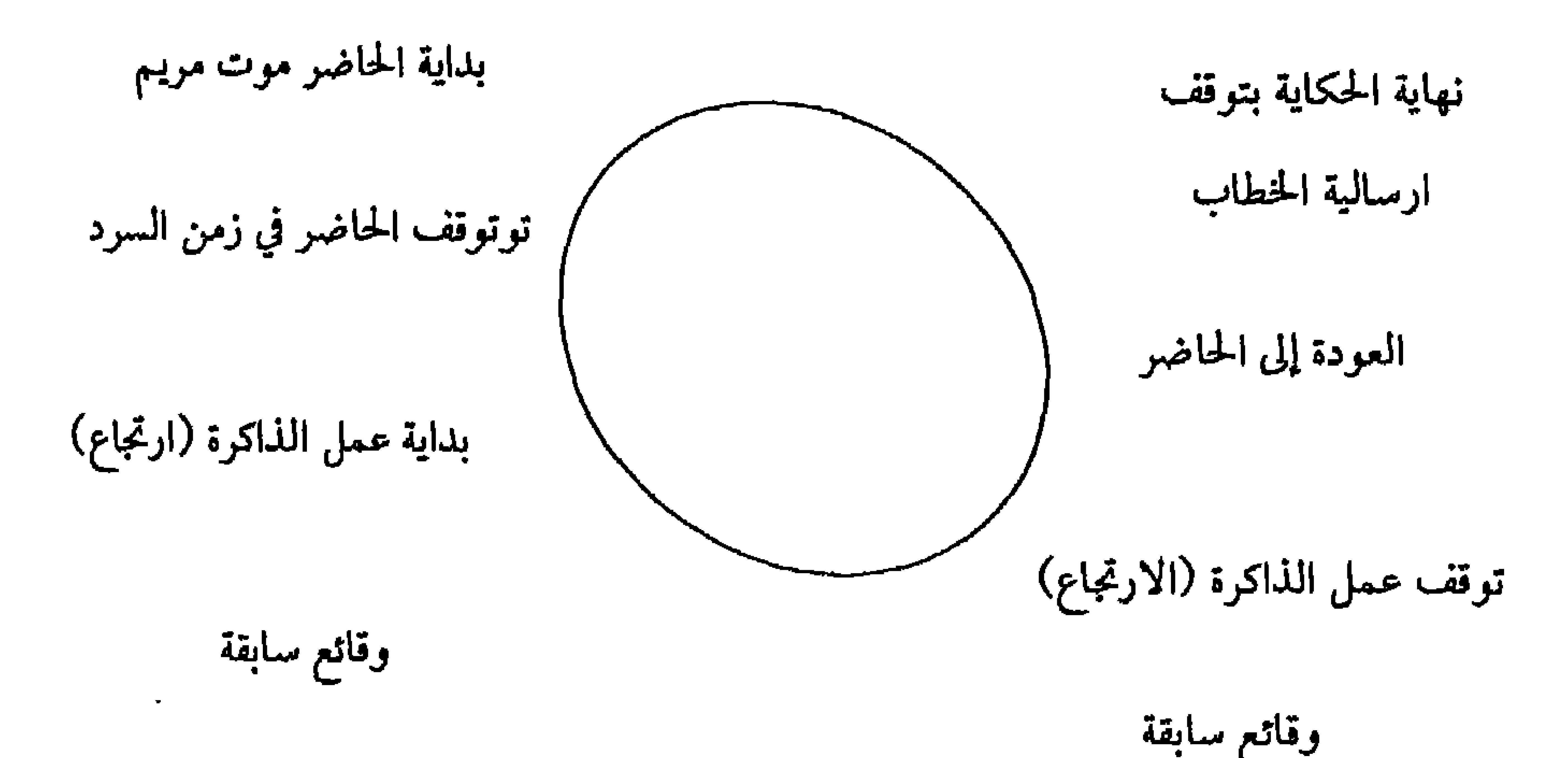
(2) مريم: 173.

(3) نفسه: 184.

(4) السرد في قصص جليل القيسي القصيرة: 41.



فالحركة الزمنية الاسترجاعية الخارجية. سارت بالشكل المبين في المرتسم الآتي:



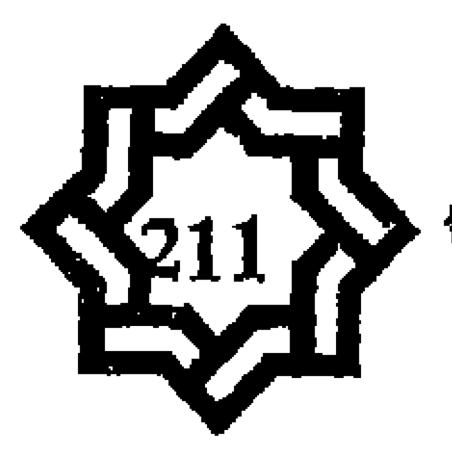
2. الارتجاع الداخلي: أ. براني الحكي: قصة (الطيور المهاجرة غرباً تأخرت).

- **المقطع الأول:** في اليوم الثالث من الحرب فقدنا لغة التفاهم بيننا، وكأن يداً وهمية كوت ألسنتنا، غزالة كانت مثل الخرساء [1].
- **المقطع الثاني:** أذهلتنا لغة الأثير. كل... ما جدوى الحزن؟ الأماني وحدها لا تفيد إذا لم تترجم إلى فعل... جلست لصقي... وقالت. أتذكر عندما نذهب إلى بيت خالتي، ونركب الفرس ومن ثم نرجع ونأكلها فلقة من ماما... نحن في حاجة إلى فلقة... آه يا خالة لكم تنقصنا قوة الاستنهاض [2].
- **المقطع الثالث:** الناس مازالوا يستلمون التموين. ويحدقون في سيارات الصهريج...ذات مرة قلت لي: هل سترجع؟... ألان ارجع ثورة يا غزالة... ملاحظة أستشهد عبد القادر أمس. التحقي أنت الأخرى... [3].

(1) الطيور المهاجرة غربا تأخرت: 143.

(2) نفسه: 152.

(3) نفسه: 161.



ففي المقاطع السابقة تساهم الاسترجاعات الداخلية في وصف شعور بطل القصة تجاه النتائج التي ترتبت على الحرب المدمرة، إذ يعود الزمن أثناء سرد الحكاية إلى ما يلي الحدث المركزي (الواقعية) المتمثلة في الحرب، حيث التركيز الواضح على النتائج وليس ما دار خلالها.

ففي المقطع الأول يبرز فترة الحرب وما آلت إليه حالة الشخصيات وهي تحتل جزءاً ضئيلاً بالقياس إلى المقطع الثاني والثالث حيث يشغلان المساحة الأعم، إذ الذاكرة تبدأ بالعمل والارتجاع إلى الفترة الزمنية السابقة (فترة الحرب) ليبدأ معه ارتجاع (الداخلي) بسرد وقائع لاحقة تمثلت في: (الناس ما زالوا يستلمون التموين....) كما يتم وبالتوازي مع سير العملية السردية أدراج عنصر حدثي سابق (قديم) مرتجع مغاير للحكي الأول بصورة غير متوقعة (كارتجاع براني الحكي) أي بمعنى أقرب ، دخولها بين عبارتين بصورة فجائية:

(أذهلتنا لغة الأثير... ما جدوى الحزن –ارتجاع براني الحكي: أتذكر عندما نذهب إلى... نحن في حاجة إلى فلقة... آه يا خالة...) ليعود بعدها تيار سرد الحكاية إلى الاستمرارية في ارتجاعاته الاعتيادية، ومن ثم يحدث توقف في نهاية المقطع الثالث والأخير بصورة فجائية باستشهاد عبد القادر وعودة تيار سرد الحكاية إلى زمن الترهين ليغلق بعدها دائرة الزمن القصصي بالعودة مرة ثانية إلى الحرب (ألان ارجع ثورة يا غزالة...).

وسيوضح الرسم الآتي خط سير الزمن الارتجاعي الداخلي والبراني الحكي وانتقالاته في هذه القصة:

العرض (التمهيد) للقصة

واقعية الحرب

انتهاء التمهيد

الانفتاح على الحاضر عن طريق العمليات الفدائية

بدء عمل الذاكرة (الارتجاع داخلي) ويتضمن ارتجاعا (براني الحكي)

توقف الارتجاع الداخلي

وقائع لاحقة للحرب

ب. ارتجاع جواني الحكي: قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125)

- **المقطع الأول:** قبل إجباري كأسير للعمل في هذا المعتقل، عبثاً حاولت أن أتـذكر عـدد المعتقلات التي عملت في صنعها. ربما الرقعة، أو الرقم بالذات جواب عـلى تـساؤلي. كنـا أكثر من مائتي معتقل عراة أمـام الحـراب، والـصحراء اللامحـدودة، والـشمس المحرقـة، ويقين تحول بكر الأيام إلى بديهة، بان الهروب أمر مستحيل[1].
- **المقطع الثاني:** صدرت ألينا الأوامر بالعمل... ثلاث ساعات من الاستراحة انتهت مثـل أصغر حلم[2].
- **المقطع الثالث:** وفي الساعة الثانيـة صـباحاً. انتهينـا مـن انجـاز المعتقـل. وصـدرت ألينـا الأوامر أن تتراصف على مبعدة أمتار خارج المعتقل. تأملنا بـصمت المعتقـل الـذي عانينـا كثيراً في بنائه. واسترجعنا بعضاً من ذكرياتنا فيه.... وفي الوقـت الـذي انطلقنـا بخطـوط متخثرة للعمل في مكان آخر ، تقدموا هم للدخول في المعتقل الجديد[3].

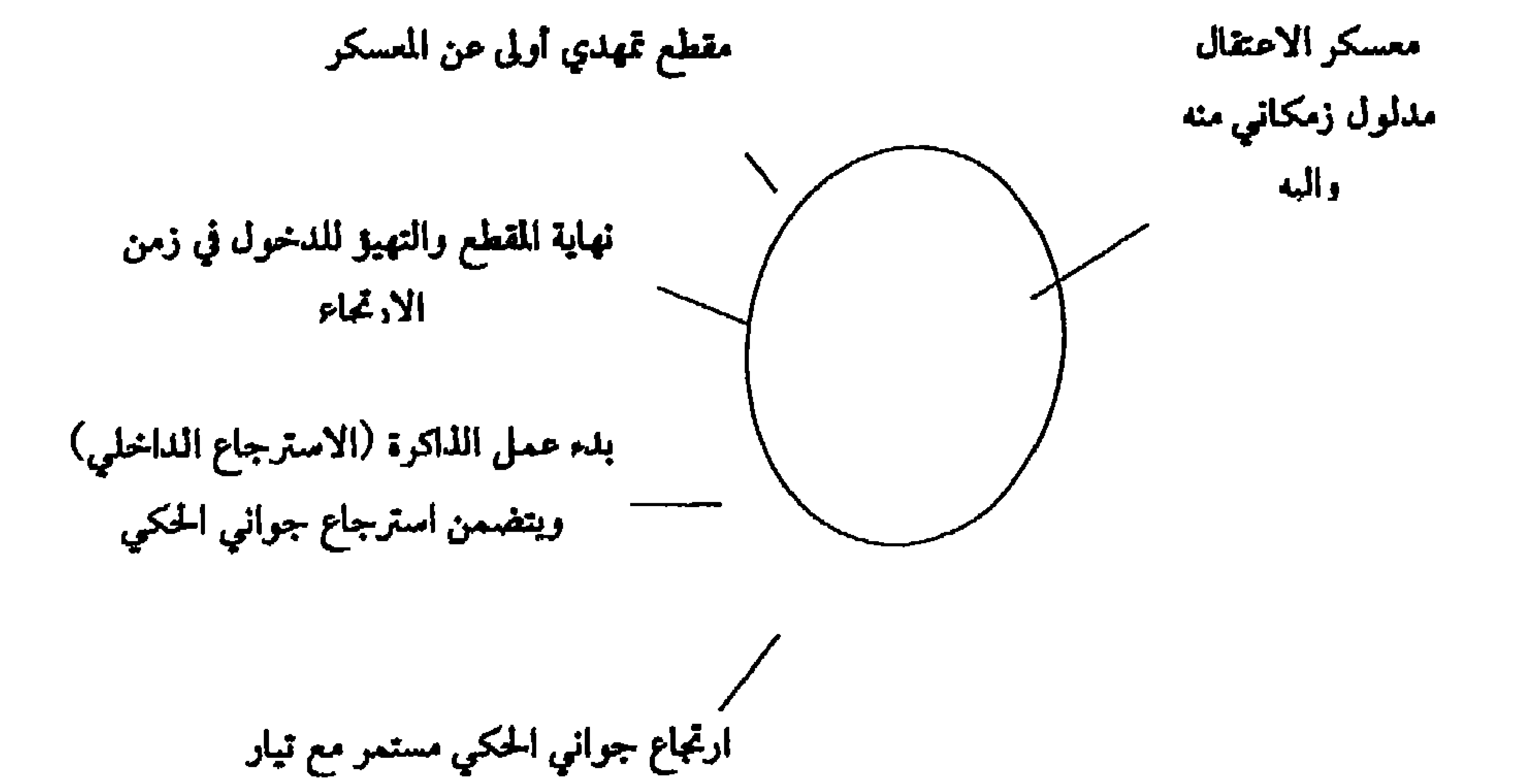
هنا يظهر الحدث المركزي (الوقوع في الأسر) في المقطع الأول الـذي ترتـب عليـه العمـل في معسكرات الاعتقال، لينتقل السرد إلى المقطع الثاني الذي يـشغل الجانـب الأعظـم مـن الحكايـة،إذ مفردات الدلالة الارتجاعية (صدرت، انتهت) ليبدأ معه بدء عمـل الـذاكرة الارتجاعيـة للأحـداث والأماكن وهذه الارتجاعات لاحقة على لحظة الـسرد الأولي أي من الزمن الأقـدم إلى الـزمن الأقـل قدماً ، ولكنها تبقى ضمن الدائرة (القديمة – الماضية) السابقة والمحتفظة داخل الذاكرة.

فالنقطة الزمنية التي ينطق منها القـاص في الحـدث حـسب المقطـع الـثاني هـي تاليـة للـسرد الأولى (الوقـع في الأسر) وهـي أيـضا تتـصف باستمرارية حديثـة منـذ البدايـة وحتـى النهايـة أي مرافقتها للشخوص، والسير المتوازي مع الأحداث، ما يعني إنهـا مـن نـوع (الجـواني الحكـي) وفي نهاية المقطع الثالث ينتهي الحدث وتيار الزمن إلى التوقف الظـاهري والمـستمر الجريـان وهنـا رسـم توضيحي لسير الزمن الارتجاعي (الجواني الحكي) وانتقالاته:

---

(1) معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125: 3.
(2) نفسه: 5.
(3) نفسه: 13.

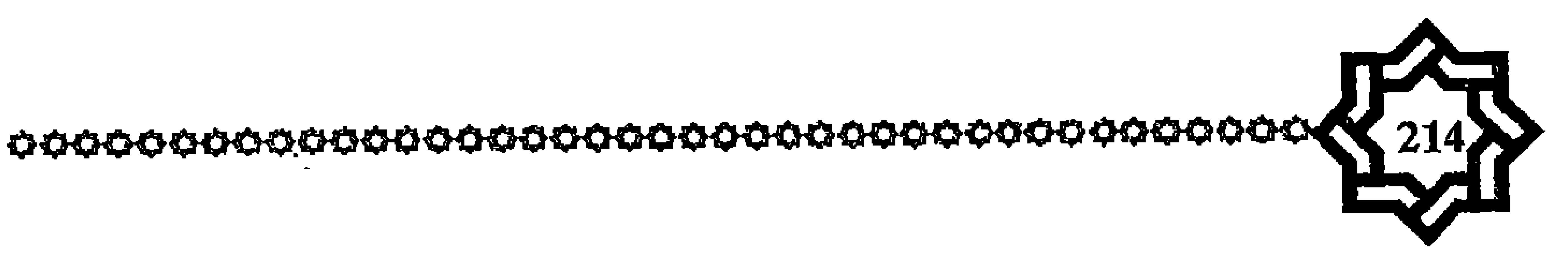




3. الارتجاع المزجي: قصة (فوبيا) وهي من القصص التي تحقق (التعالي النصي)(*):

- **المقطع الأول:**... سألتني عن عملي؟... حسنا، كنت أحلم... أحلم... أحلم نعم أحلم...
- ماذا؟ تحلم...
- أحلم أن أتقدم وظيفتي، وأطور قدراتي، وأتسلم مناصب تليق بطموحي... ها ها ها... لكن ماذا حدث؟ ها انتذا ترى... لا حظ يا صديقي النفيس... لاحظ هذا التحول الدرام[1]:
- **المقطع الثاني:** أنت تفهم وضعي الانطولوجي... لأنني اعرف كم بكيت بحرارة من اجلي[2].
- **المقطع الثالث:** واعرف انك بكيت أكثر عندما ضربتني أختي بالعصا، وصرخت وأنت في عزلتك عليها بكل ما لديك من قوة: أيتها الحمقاء... أيتها الناكرة للجميل... وكم من مرة

(*) كل ما يجعل النص على علاقة خفية ام جلية، مع غيره من النصوص. ينظر: مدخل لجامع النص: 90.
(1) فوبيا: 47.
(2) فوبيا: 47.



عندما كانوا يغلقون عليّ الباب تصرخ: أزيحوا هذا الجدار الصيني من حول هذا الإنسان الطيب... ناكروا جميل انتم[1].

إن قصة (فوبيا) التي تتحدث عن بطل قصة فرانس كافكا (غرغوري سامسا) في قصة (المسخ) والمستخدم كقصة فنتازية خيالية في اللقاء مع (غريغوري سامسا)، هي نموذج تستحق الدراسة الزمنية لأنها في الحقيقة (قصة داخل قصة)، أي بحبكتين متداخلتين. الأولى قصة (المسخ) والثانية الحبكة المؤطرة الرئيسية (فوبيا)، وهذا يدعونا إلى الاستعانة بقصة (المسخ) نفسها لتوضيح الحركات الزمنية والحديثة بشكل اقرب إلى الفهم.

في المقطع الأول يبدأ تيار الزمن بالحركة منطلقاً من اللحظة الحلمية في التطور الوظيفي وتحقق الأحلام [*]، وهو الزمن السابق للواقعة الأولى (المركزية) في الحكاية الذي سيرد لاحقا وهو تحوله إلى مسخ[*] الذي أعقب فترة الحلم القصيرة.

وفي المقطع الثاني تبدأ مرحلة (التحول) وهي الواقعية المركزية، ليستمر فترة قصيرة (سرديا)، يعقبه بداية (النقطة اللاحقة) والذي يتضمن دلالات نصية (لأنني اعرف كم بكيت بحرارة من اجلي)، ويستمر إلى أن يدخل مرحلة جديدة قائمة على التصعيد الدرامي الذي يرويه (غريغوري) عن معاناته مع أسرته يتمثل بالمقطع الثالث عندما يبدأ التصعيد الآخر الذي يؤدي إلى بدأ مرحلة المعاناة القادمة من الاسرة عقب التحول والانمساخ كنتيجة للملل والقرفة منه كمسخ، فكانت الدلالات النصية (ضربتني أختي بالعصا – يغلقون الباب)[*]، فهذه الإشارات الارتكازية مهمة و هي مؤشرة في هامش قصة (المسخ) ومن دونها لا يمكن فهم مراحل الانتقال الزمني ومحتواه ، فالمقطع الثالث وما يتضمنه من احتجاج (جليل القيسي) على المعاملة القاسية يتطابق معه كمنتج عن (ضربتني أختي بالعصا...)، في هذا المقطع يحتل الفترة الزمنية اللاحقة المهدة لخروجه من حياة الاسرة.

---

(1) نفسه: 47.

(*) ينظر قصة المسخ: 7.

(*) ينظر: نفسه: 5.

(*) ينظر: نفسه 43-44-45-46.



ثانيا: زمن السرد القصصي من خلال السرعة في زمن السرد:

يُعد الزمن القصصي زمناً متصفاً بداينمية واضحة من خلال اعتباره عنصراً رئيسياً في التعبير القصصي، فالزمن على هذا ذو قدرة وظيفية محددة مختلفة عن الزمن المادي الذي نعرفه في الذاكرة، وهو صورة حية من صور النفس حيث تجيش بالأحاسيس والخيالات أنها عملية تكديس الماضي الذي يتراكم فوق الماضي)[1]. ولذلك فإنّ هذا الزمن بالإضافة إلى اتصافه بصفاته المعروفة من ماضي وحاضر ومستقبل (زمن الحكاية)، فانه يمتلك خاصية أخرى داينمية تتمثل في سرعتها من حيث الشدة والبطء الذي من خلاله يمكن للقاص (إسقاط الكثير من القدرات الزمنية الميتة، دون ذكر لها)[2]، حيث يذكر العلاقات الزمنية داخل القصة من خلال حالة السرعة بين الزمن الحكاية وزمن الخطاب وبذلك (تعد علاقة الديمومة أكثر العلاقات القائمة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب حضوراً في السرد)[3]، فالزمن الحكائي هو زمن القصة من البداية إلى النهاية وبالتالي فهو زمن متخيل خاضع للتفسير الذاتي (القاص) الذي يحدد المدة والسرعة من اللحظة والمسنين. أما زمنية الخطاب فانه مرتبط بالمدة القابلة القياس خارجياً والذي يتحقق من خلاله إتمام القراءة للقصة.

فمن خلال هذا التمهيد يتوجب علينا تحديد تقنيات هذه السرعة في زمن السرد وهي:[4]

1. **المشهد:** حيث زمن الخطاب مساوي لزمن الحكاية. ففي حالة المشهد يكون هناك حالة من التوازي الطردي بين زمنية السرد وزمنية الحكاية ويتصف بسماحه للمتلقي بالإحساس بأنه قريب جداً من الحدث والشخوص.
2. **الوقف:** حيث زمن الخطاب أطول من زمن الحكاية، وفيه يتوقف زمن الحكاية مع استمرار حركة زمن السرد.
3. **التلخيص:** وفيه يحدث اختصار لفترة زمنية طويلة بمفردات قليلة ليكون زمن الخطاب أقصر من زمن الحكاية.

---

(1) الزمن التراجيدي: 35.

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 138.

(3) الرواية والزمن: 336.

(4) ينظر: وجهة النظر من السرد إلى التبئير: 125.

4. **الحذف:** ويكون زمن الحكاية أطول من زمن الخطاب عندما يعمد القاص إلى حذف أجزاء معينة من الحدث القصصي، دون أن يشير القاص إلى تلك الفترات المحذوفة في اغلب الأحيان وبذلك فانه أسلوب يتصف بالحرية والمرونة الكبيرة في التصرف حيال الأحداث الداخلية في الحكاية بين حذف وإبقاء لذلك الحدث أو المعلومة داخل الحكاية.

1. المشهد Scene:

فالسرعة في هذه الحالة تحقق حالة من التقابل بين زمنين (الخطابي - الحكائي) إذ (يمثل المشهد أو الحركة المشهدية، الحركة الأساس التي تبني حولها الحركات السردية الأخرى)[1] وفيه قع (التلاقي بين في الحوار- اذ يمكننا انطلاقا منه نبرز بدقة التباطؤ والإسراع)[2]. ويمكن تتبع ذلك في قصص القيسي من خلال قصة (سفر الجسد الأخير):

- هل ننتظر؟
- وماذا لو لم ننتظر؟
- حبذا لو رأيت وجهي
- وماذا فيه؟
- يشبه وجه الموتى
- اسكت
- لماذا؟ كيف تحدث هذه الصدفة السخيفة؟
- لا اعرف الحياة كلها صدفة
- هل هناك حياة ف الخارج؟
- أما زلت تعيش على الأمل
- ربما... آه أرجوك لا تتكلم.....[3]

---

(1) الرواية والزمن: 406.

(2) بحوث في الرواية الجديدة: 102.

(3) سفرة الجسد الأخيرة: 101.



فهذا نموذج يتكفل الحوار بنقل الحدث بصورة مباشرة وقريبة من المتلقي، فهو نموذج عن حالة التطابق الزمني بين الخطاب والحكاية. وهناك حالة مشهدية أخرى في قصة (في زورق واحد) إنما من خلال الحوار المنولوجي الداخلي:

قلت في نفسي وأنا انظر إلى هذه الأعداد الضخمة من الكتب... كم من الأيام، والأسابيع، والأشهر، والسنين قضى مع هذه الكتب؟ من أين كان يستلهم هذا الحب العميق للقراءة لساعات متأخرة من الليل؟...[1].

فالحوار الداخلي يتيح المجال لتحقيق حالة التوازي الجرياني للزمن من حيث السرعة أو البطء، لأنّ هذا الحوار في حقيقته شاغل لمجال محدد زمنياً داخل العمل القصصي وهو نوازي ومساوي لمقابله من زمن الماضي (المعاد) وهذا يعني أن زمن الخطاب = زمن الحكاية المستذكرة.

2. الوقف pause:

وهو يُحدث حالة توقف في زمن الحكاية مع استمرارية جريان زمن الخطاب ويحدث ذلك من اجل التحليل أو التفسير وبث المعلومات عن الشخصية أو الحدث أو من خلال وصف مجريات فعالية أو شيء ملفت للنظر. ويمكن تتبعها في قصص القيسي بشكل واضح كما في قصة (الوشق):

زوجي أشهر أخصائي في المدينة بطب العظام. وقد دفعه حبه العشقي لمهنته، ومتابعته الدءوبة، واتصاله المستمر مع كبريات الجامعات العالمية،... ليصبح بحق واحداً من المبدعين الحقيقيين في عالم العظام وتجبيرها...[2].

فهنا دلالات نصية (أشهر أخصائي – حبه العشقي – متابعته الدءوبة...) دالة على احتواء النص قدراً واضحاً من المفردات الوصفية من المرأة تجاه زوجها تحقق حالة (الوقف) الكامل للحكاية زمنياً. حيث التوقف هنا حادث معلوماتي عن شخصية قصصية معينة، وهذا يعني أن الزمن الحكائي يوقفه القاص بقصية من اجل إرسالية معينة متسمة بقدر وآخر من الإشارات الوصفية، في هذا الأثناء يستمر زمن الخطاب بالجريان إلى أن يتم الغاية من الوقف وهو هنا للتعريف والتقديم.

---

(1) في زورق واحد: 53.

(2) الوشق: 129.



وهذا ما يحدث أيضاً في قصة (مع رجل جامد الوجه)[1].

الرتابة لا أتحملها مطلقاً. فالتجارب المشحونة بديناميكية هي وحدها تجعلني أشعر بوجودي، لذلك القي بنفسي في خضمها بعنف لأعيش بهوس. بهذا أتوصل إلى حقائق عدمية مرعبة [2].

فالوقف هنا يحدث جرياناً للخطاب وزمنيته بشكل ملحوظ في الوقت الذي يتوقف فيه حكاية وزمنية. فتقدم الملفوظ (الرتابة) لتحمل قدراً معيناً ومعقولاً من الصفة الزمنية الدالة على الملل المنتج من الزمن المتوقف وهو زمن حكائي متخيل وبالتالي فانه ملفوظ وصفي لزمن سابق وحاضر متوقف تحيل المجال للملفوظ آخر (بديناميكية) الدالة على الحركية وجريان الزمن إلى الأمام. فالرابطة الوقفية حدثت عندما توقف الزمن الحكائي بعد انطلاقة زمن الخطاب المليء بالأوصاف (الرتابة، داينمية...).

3. التلخيص SUMMARY :

حيث يحدث حالة إيجاز لزمن طويل بمفردات قليلة فالتخلص هو المرور بسرعة على فترات زمنية طويلة يجد القاص إنها غير ضرورية وبالتالي أبطأ زمن الخطاب مع استمرارية جريان زمن الحكاية. كما في قصة (هيلينا):

نعم... مضى أكثر من أربعين سنة على مجيئي إلى أمريكا، والغريب في نفس هذه البالوعة المسماة شيكاغو... أيه، مرت الأيام جافة، وكذلك الأشهر والسنين... [3].

فهنا نواجه بتلخيص عبر النص السابق المستل من القصة، فالبداية تكون من لحظة الدخول إلى أمريكا والنهاية إلى لحظة الخروج المأمول منها. إذ يقدم التلخيص مدة زمنية من الحكاية ملخصة بالشكل الذي يتضح فيه ظاهرة التلخيص، فالإحساس بالسرعة أحساس نسبي أساسا[4]. فالدلالة النصية تتفرد بشكل واضح للتعبير عن الزمن الطويل الممتد لأربعين عاماً وهو الزمن الحكائي، وهو تلخيص مكثف وسريع بشكل واضح بمرافقة المفردتين (أربعين عاماً) ومفردات لاحقة (مرت الأيام... الأشهر...) وهي جميعاً مفردات ملخصة بشكل مكثف جداً

---

(1) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 50.

(2) مع رجل جامد الوجه: 50.

(3) هيلينا: 124.

(4) ينظر: وجهة النظر من السرد إلى التبئير: 126.



للزمن الرئيسي (أربعين عاماً) فالمفردات القليلة القصيرة عوضت عن مساحة سردية طويلة، استعاض عنها القاص بالتلخيص الشديد، وكما في قصة (أوه إنها طيور بائسة)[1].

لكنني أحس وكأنني سجين... أسبوع وأنا لا أرى سوى المدرسة والبيت... مطر... كل يوم مطر...[2].

فالقطعة المستلة تبين بداية سابقة (الهطول المطر) واستمراريتها زمنيا إلى لحظة سرد الحكاية، وبهذا يتحدد البداية (منذ) والنهاية (كل يوم)، فالخطاب اقصر من زمن الحكاية، وهو تلخيص للزمن الممتد لأسبوع وهو زمن الحكاية.

ويلاحظ إن استخدام التلخيص هو اقل الأنواع عددا في القصة كتقنيات فاحصة للسرعة. عموما فان الكاتب في حالة التلخيص (يقدم لنا... خلاصة نقرؤها بدقيقتين...وربما يكون كتابتها قد استغرقت ساعتين، خلاصة لقصة قد يكون شخص ما قد مضى يومين للقيام بها...)[3].

4. الحذف **Ellipsis**:

هنا تميل كفة الزمن طوليا لصالح الحكاية بعد أن يتقلص زمن الخطاب، إلا أن القاص يحذف ما يراه مناسبا من الأحداث، بالإشارة أو دونها، إلى ذلك، علناً أو مضمراً، ولذلك يعمد القاص إلى استخدام الحذف لتحديد الفترة الزمنية المقطوعة حكائيا.فالحذف قطع لجريان الزمن الداخلي للحكاية وتعويضها بمفردات دالة علها لا تساوي تلك القطوعات سرديا إنما توازيها حكائيا كما في قصة (تلال الملح):

بعد تجوال طويل هرب علي بن محمد الخناجر إلى الغلمان، وبعد أسبوع أمرهم بنحر الرجل فوق الحصان، وبقية الفرسان. وفي اليوم التالي لنحرهم. خلت الاراضي البلورية... من البشر[4].

حيث نجد زمن الخطاب بفعل الحذف الذي مارسه القاص على مساحة الخطاب مع تحديد فترة تلك القطوعات داخل بنية الحكاية بمفردات دالة (بعد أسبوع... ، وفي اليوم التالي...).

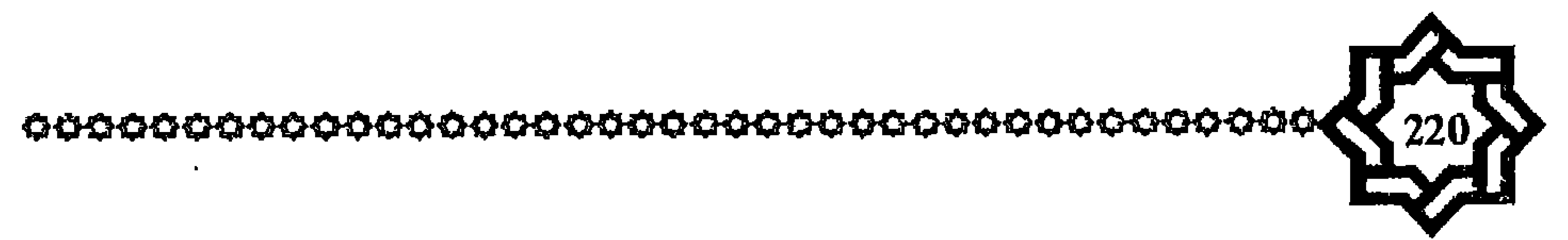
---

(1) مجموعة في زورق واحد: 15.

(2) أوه إنها طيور بائسة: 18.

(3) بحوث في الرواية الجديدة: 101.

(4) تلال الملح: 173-174.



وفي قصة (أيام مثقوبة) حالة مماثلة للحذف:

وطلع الصباح على المدينة وقد أصابها الدمار. فأخذنا نعمل جميعا في رفع الأنقاض ودفن الجثث. وبعد ثلاثة أسابيع رحت ابحث عن —م— فعلمت إنها هربت مع أول قافلة من الغجر، فانطلقت ابحث عنها[1].

فالقيسي يعمد في حذوفاته تصريحه بالزمن المحذوف من ناحية طول الفترة (المقطوعة)، فالإشارة إلى الانتقالات الزمنية تتم بسرعة وصراحة غالبا، وهذا يؤدي إلى ديمومة جريان الزمن بشكل صريح وان انتهت المساحة الزمنية الخاصة بالخطاب والحكاية معا، فبطلي قصتي (تلال الملح وأيام مثقوبة) مستمران في الفعالية لأن القاص جعل نهاية قصتيه مفتوحة لكافة الاحتمالات.

ما سبق يتضح لنا إن القيسي قد استخدم أغلب التقنيات الزمنية المستخدمة في القصة وهو تنوع زماني مكثف فالنصوص تشكلت زمنها من خلال الماضي والحاضر والمستقبل وباستخدام أساليب الارتجاع الفني والاستباق فيما يخص زمن الحكاية وآليات تحديد السرعة الزمنية داخل القصة بركنيه الخطابي والحكائي.

ثانيا: المكان

يحتل المكان بعداً مهما في قصص جليل القيسي القصيرة، فهو الإطار الذي يتفاعل فيه الأبطال ويتعرضون لمخاطر وجودية، فالمكان عند القاص يحوي كل العناصر المتداخلة من خير وشر ، فهو المجال الحيوي الذي يحوي ويؤطر فعاليات الحكاية بصورة تجريدية ، لا محمولاً لصفته الطبوغرافية المظهرة على الخريطة، تعيش عليه الشخصيات، بل هو مدلول أوسع من ذلك ،فهو الاحتواء الكلي للمجموع، والذي ينسحب في علاقاته بالشخصيات بأبعاد فنية وفلسفية كامنة، مما يحوّله إلى عنصر متفاعل وحي ويؤدي إلى أن يغدو المكان كما يقول حميد الحمداني (دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث انه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محرراً نفسه من أغلال الوصف)[2].

---

(1) أيام مثقوبة: 111.

(2) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: 72.



لقد تعددت تصورات الباحثين للمكان كمفهوم مادي وميتافيزيقي، فهو (المساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم وبتكون من مواد)[1] وهو (الإطار المحدد لخصوصية اللحظة المعالجة والحدث لا يكون في لا مكان بل أنه في مكان محدد)[2]، وبهذا فان المكان هو المساحة الواقعية أو المتخيلة الذي تتفاعل فيه جميع عناصر الوجود العام من إنسان وحيوان ونبات وجماد والتي تشغل حيزاً من فراغ. فالمكان يقوم بعملية احتواء كامل للعناصر ضمن مساحة معينة. وهذا يقودنا إلى عنصران يقومان بتآلف في المكان وهما الأرض – الأشياء.

الأرض: وهي الكيان الواسع المحدد الذي تدور عليه الفعاليات الإنسانية وغيرها وهي (موطن الأحلام الأولى)[3]، وهي التي تفتح الآفاق الواسعة للتأمل المشروط بالعمل[4]، لهذا كان هذا التأمل يخلق دائماً حالة إحساس عميق بالتملك والحيازة والوجود الإنساني الأصيل، فهو كإحساس أولي (حس أصيل وعميق ف الوجدان البشري وخصوصاً إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء والذي يمثل حالة الارتباط البدائي المشيمي برحم الأرض – الأم)[5].

مثل هذا الإحساس الأصيل الذي يترسخ في ذهن ووجدان الإنسان يجد صداه الواسع من خلال تحوله إلى فكرة كونية عظمى يؤدي إلى خصوصية للداخل على الخارج ، وبهذا نكون أمام قطبين يمثل أولها الداخل والثاني الخارج ، فالأول له ميزة الانصهار والفهم كونه يعيش داخل هذا (الرحم) والثاني يفتقد إلى هذه الميزة الهامة ، مما ينشأ عن طريق هذه الجدلية والعلاقة التشكل الصيغي المظهري للمكان القصصي التخلي[6]. ليتحول المكان كأرض إلى مجموع كلي متناغم وتناسق بصورة معبرة تتسم بسمة الخلق والسحر.

الأشياء: إذا كان هناك بعداً للمكان وهو البعد المساحي المحدد (الأرض) بغض النظر عن السعة أو الصفات الفيزياوية والهندسية الأخرى، فإن لهذا المكان بعداً آخر يجب أن يحويه ذلك

---

(1) جماليات المكان، اعتدال عثمان/ مجلة الأقلام/ العدد 2 سنة 1986: 76. (يكرر اسم المؤلف لوجود مصدر بعنوان مماثل لمؤلف آخر).

(2) القضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: 152.

(3) مواقف في المكان، ياسين النصير/ مجلة الاقلام العدد 10 سنة 1984: 34.

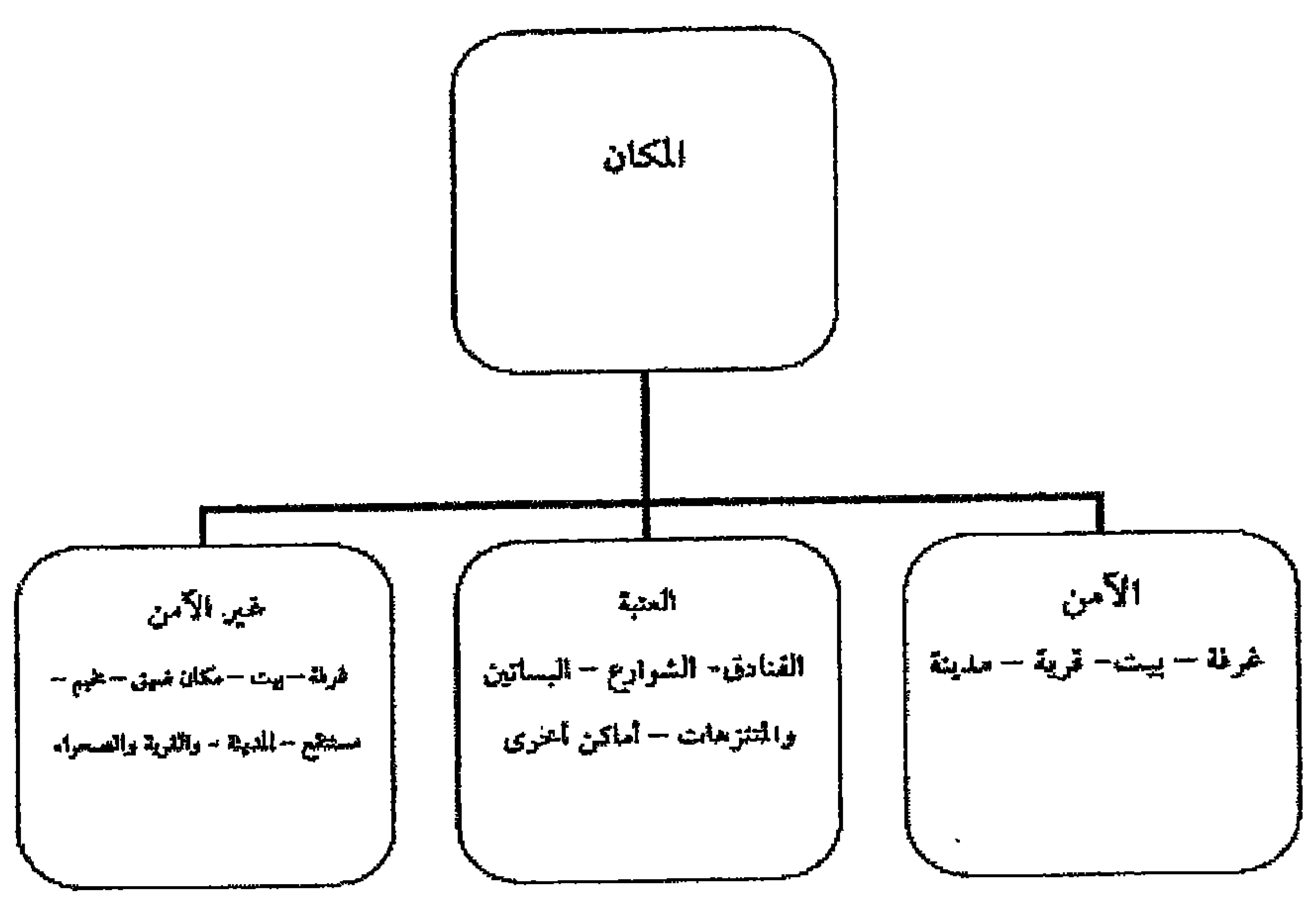
(4) ينظر: نفسه: 35.

(5) جماليات المكان، اعتدال عثمان: 77.

(6) ينظر: جماليات المكان، اعتدال عثمان: 79.

الأرض وهي الأشياء، فإذا اعتبرنا الإنسان شيئاً من الأشياء، وهو اعتبار افتراضي ليس إلا بسبب إشغاله لمساحة عيانية ملموسة، فان هذا الإنسان هو الآخر (الشيء) الوحيد المتحرك الذي ينتج فهو يحمل صفة التفكير والتدبر دون سائر الموجدات في هذا المكان من حيوان ونبات وجماد.

لذا كانت هذه الأماكن متعددة فهي تمتد من اعتبارات معيشية كالبيت والغرفة والمخيم وغيرها، ولهذا كانت أماكن معيشة الإنسان، هي أماكن الإحساس الأول بالوجود (الأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا باه ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها، تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب أن تبقى كذلك. الإنسان يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق) [1]. لذلك فإنّ دراسة المكان في قصص القيسي يتم تناوله من خلال تحقق (درجة الأمان) ومن ثم التغلغل إلى تفرعات المكان في القصص وذلك بالنظر لتنوع الشديد الحاصل للمكان مادياً واعتبارياً وكما هو موضح في المخطط الآتي:



(1) جماليات المكان، جاستون باشلار: 47.



أولاً: المكان الآمن

وهو المكان الذي يجمع كل العلاقات الحميمة و الايجابية التي غرست في اللاوعي الإنساني والذي (نعود إليها في أحلام الليل)[1]، فهو يتملك حواسنا ويجعل تصرفاتنا الخارجية تنقاد إليه، فالمكان الأليف هو كل مكان يجعلنا نحس بوجود ايجابي للحياة، بغض النظر عن سعتها وموقعها الجغرافي. وهو ينقسم إلى ما يأتي:

أ. الغرفة:

وهي إحدى الأجزاء التي تتشكل من تجمعها صورة البيت. كموجود كلي قائم يتصف بشكل هندسي معين. إن هذا المكان (الغرفة) يعد دافعاً مهما للإحساس بالعزلة عن العالم الخارجي بحيث يؤدي إلى تحقيق حالة من الحب والتآلف، فالغرفة هي المكان المغلق الثاني بعد خروج الإنسان من رحم الأم وبهذا يتحول المكان (الغرفة) إلى وسط حيوية تنسجم فيها الشخصيات[2] ليظهر فيه البعد النفسي المترتب على ذلك حيث نجد مثل هذه الغرف الآمنة في قصص (فوبيا، توهج بلازما الخيال، فتاة مجدولة بالضوء) وغيرها، وقد خرجت جميع هذه القصص بقاسم مشترك واحد وهي فكرة الوحدة والعزلة الألفية الاختيارية المحققة لرغبة قديمة في الابتعاد عن الألم المنبعث بالاحتكاك بالعالم الخارجي.

ففي قصة (فتاة مجدولة بالضوء) يصف الراوي (البطل) غرفته:

بيتُ فيه ثلاث غرفٍ، وصالون، واشغل في هذا البيت الصامت صمت الدير اكبر الغرف، وأعيش وحدي في عزلة صماء، واقرأ، واكتب، وأدون أحلامي كل صباح، واستمع إلى الموسيقى، واشرب بعد الحادية عشر ليلاً كأساً، وأرواح في خيالات جميلة، وأتذكر أصدقاء أعزاء، وصديقات كنت أحبهن ذات يوم...[3].

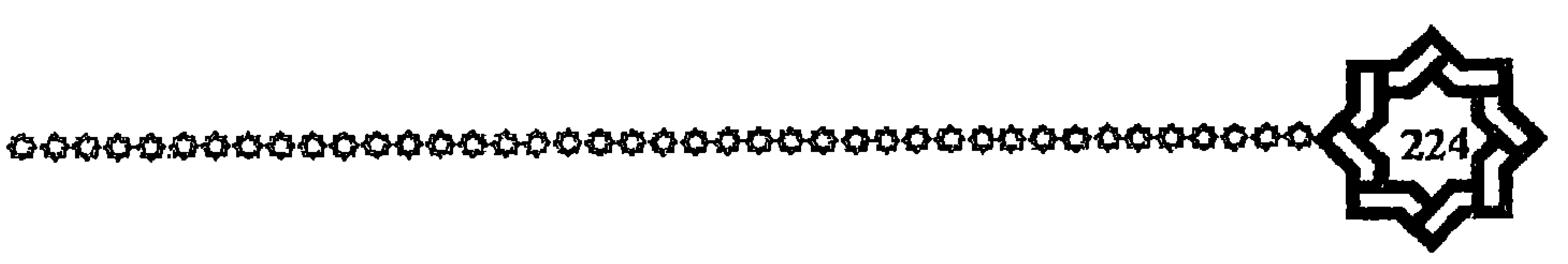
فالغرفة كمكان تحمل دلالتها الخاصة فهي مكان منغلق محدود تشكل بديلاً يفرض نفسه بسلاسة وألفة عن الخارج الذي يسبب الألم والخوف. وهكذا يغدو المكان في هذه الحالة، جزءاً قريباً فعالاً ومكملاً للشخصية الإنسانية تحقق تطلعاته في الامتلاك البسط.

---

(1) جماليات المكان، جاستون باشلار: 47.

(2) ينظر: القضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 154.

(3) فتاة مجدولة بالضوء: 5.



ب- البيت:

إنّ البيت هو موطن الحرية والحركة الأول قبل الانطلاق إلى العالم الخارجي، فالغرفة لا تحقق بمحدودية مساحتها الحرية الكافية في حركة الشخصية وبالتالي فهو (من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة)[1] التي تعبر عن تطلعات الشخصية الإنسانية المشروعة (فبدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتا)[2].

وهكذا يتحول البيت إلى كائن حي آخر يمتلك خاصية البث من خلال أمواج الطمأنينة المتحققة داخله والاستقبال من خلال ظاهر التفنن الإنساني في إسباغ لمساته الفنية على هندستها حيث البيت موقع استقبال دائم وحنون الإنسان (فالبيت ليس إلا الأرض المخصوصة بنا فهو يحتوينا، وينام فينا وفي الوقت نفسه يمثل الأرض أي تحويل بقعته الصغيرة إلى كون شامل وبالتالي نخلق الفتنا في هذا البيت كما لو كنا نخلق هذه الألفة في العالم كله)[3] ليتحول في النهاية إلى موطن الأسرار الخاصة التي نرغب باحتفاظ بها ضمن قوقعته الخاصة.

ومن بين القصص التي تناولت هذا الجانب قصص (سمكة طرية، مريم، في زورق واحد). فالبيت في هذه الحالة إن كان مصدر الهام للسعادة الإنسانية، إلا أنه يتميز بمرونة كبيرة إذ يغدو أيضاً موقعا للتأمل والتذكر لأن (في الخارج كل شيء يتجاوز القياس)[4]، فهو في حقيقته (أحد أهم الأشياء.... ويعتبر بالنسبة للمكان الإطار الاجتماعي الأوسع)[5]، حيث يكون البيت في القصة الأولى مكانا خاصاً اليفاً تمارس فيه الشخصية القصصية فعاليتها الجسدية الخفية.

الباب الخارجي مفتوح، وباب الصالون مفتوح يعني أنها في البيت حتماً كانت أبواب الغرف الأربع على طرفي الصالون موصدة، وثمة أريج قوي يغسل امتداد الصالون قلت لزميلي:

- اعتقد أن السيدة تعيش لوحدها،...

(1) جماليات المكان، جاستون باشلار: 44.

(2) نفسه: 44.

(3) مواقف في المكان: 36.

(4) جماليات المكان، جاستون باشلار: 252.

(5) موقف في المكان: 37.



أعطيت السمكة لزميلي، وسرت على رؤوس أصابعي بخفة. وانتابني فضول أنّ أبرك أمام باب سمعت خلفه صوتاً خفيفاً... انحنيت وبركت برفق وأخذت أحدق من خلال ثقب المفتاح كانت الغرفة كبيرة جداً. وفي لحظات رأيت السيدة... وهي تداعب كلباً ذئبياً كبيراً يغنج... [1].

وفي قصة (مريم) يصبح البيت مكاناً أليفاً لاحقاً رغم وجود سمة الفوارق الطبقية:

ذات صباح صيفي جميل كنت جالساً في ظل الجدار، مع عدد من أصدقائي... أشارت إلى مريم من بعيد أن اذهب إليها... انتابنا جميعا خوف شديد، لأنه لا يوجد في الحارة كلها من لا يهاب أسرتها، ووالدها المتغطرس... من كان يجرؤ الاقتراب من ذلك البيت؟ [2].

فالبيت هنا هو القصر المنيف الجميل الذي يغدوا فيها بعد مكاناً آمنا محبباً لأنه يضم لقاء بطلي القصة (جمال — مريم).

وفي القصة (في زورق واحد) تتطور النظرة إلى البيت ليصبح المكان الآمن الوحيد بعد الصِدام الأول مع خارج أنتج عنه الفجيعة فكان العودة إلى القوقعة الأولى (البيت) مكاناً آمنا تلوذ به الشخصيات في القصة للتعبير عن آلامها واحباطاتها:

ملأ نشيخ والدتي البيت الصامت، وبهدوء رحتُ أنا الأخرى في بكاء حار ومخنوق، كان البكاء شيئاً نادراً، بل لا وجود له في بيتنا... بعد غياب سعيد دخل البكاء مثل الطيف [3].

فالبيت وإنْ كان مصدر الهام وسعادة فانه أيضاً يتحول إلى مكان للتأمل والتذكر.

وإذا كانت هناك غرفا تشكلت منها البيوت على مساحات صغيرة في المكان (الأرض) فإنّ هذه البيت لا بد أن يكون قد اتخذ لنفسه احتلالا للأرض الصغيرة المساحة، بعد أن وجدت تجمعا سكانياً وعمرانياً مماثلاً على اعتبار أن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه، وبالتالي فهو بحاجة ماسة إلى الإحساس بالجماعة من حوله، وهذه الجماعة لا تجتمع في بقية مكانية معينة إلا وتشكل لنفسها تجمعا ذات طابع عمراني خاص والتي جاءت في قصص القيسي في المكان الآمن من خلال (القرية — المدينة).

---

(1) سمكة طرية: 47.

(2) مريم: 174.

(3) في زورق واحد: 58.



جـ. القرية:

القرية كمكان آمن قليلة الـورود في قـصص القيـسي، فالقريـة عنـده في هـذه الحالـة مكـان للراحة من الضغوطات النفسية الواقعية في الإطار المديني العام. وعنـد تتبـع وجودهـا في القـصص نجدها في قصة واحدة وهي قصة (مريم)، حيث التعبير عن القرية يداخله عنصر الوصـف الـذي هو (من أهم الأساليب في تجسيد المكان)[1]، وهي عبارة عن وصـف للأشـياء ونـوع مـن التـصوير الفوتوغرافي المباشر لعناصر ومكونات العنصر المكاني من خلال الوصف المنولوجي الداخلي:

وذاك الأسبوع الحافل بامتطاء الحصان، والسباحة، والجـري وراء الخرفـان، وشرب اللـبن الرائب والإفراط من أكل الزبدة، ومراقبة قطعان الماشية وهي تعـود عنـد المساء... لم أفكـر بمـريم سوى مرتين...، لأنني مثل أي صبي بهرتني القرية،...[2].

أو من خلال الوصف عبر الحوار:

- بصراحة كنت سعيدا

- جميل ماذا رأيت... كلمني؟

- سبحت في ماء صاف... كل يوم كنت أسبح... ركبت الحـصان... قـضيت نـصف نهـار مع الرعاة... اصطدت كثيراً من الأسماك...[3].

وبهذا فالمكان اللآمـن (القريـة) هـو اقـتراب بـين صـورة واقعيـة أرضية وأخـرى متخيلـة يوتوبية، حين تتشكل وتمتزج لتخـرج عـلى شـكل سلـسلة صـورية جميلـة، ليتحـول البعـد المكـاني الأليف إلى بعد معلوماتي يتحقق فيه حالة من المفاضلة بينها وبين المدينة.

د. المدينة:

تعد المدينة الآمنة من الظواهر الموقعية الشائعة في قـصص القـاص التـي تكـون لهـا أهميتهـا، حيث للمدينة عند البطل مكانه الرمز المتصاعد المرتبط فكره الخاص الباحـث عـن المدينـة (البـديل) المحققة لخلاص الإنسان[4]، فهي مكـان يوتـوبي أرضي، ويمكـن القـول أن القيـسي مـدني التوجـه

---

(1) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 157.

(2) مريم: 181.

(3) مريم: 182.

(4) ينظر: المدينة في القصة العراقية القصيرة، رزاق إبراهيم حسن 89.



حيث يحتل وجود المدينة في قصصه الغالبية العظمى منها كما سنبين ذلك لاحقا في الإحصائيات المكانية في الجدول رقم (1).

إن دراسة المدينة في قصص القاص تبين حالة من الصراع الخفي بينها وبين القرية، ووجود سوء الفهم المتبادل بينهما الذي يمس النظرة إلى الإنسان وقدراته وقيمة هذه النظرة التي لا يتفرد بها القيسي وحسب بل يشاركه به الكثير من الكتاب[1]، وسيتضح ذلك أكثر عند دراسة المدينة المعادية. إلا إن دراسة المدينة الآمنة توصلنا إلى استنتاج مهم عن قصص القيسي وهي:

إن وجود المدينة الآمنة لا يظهر من خلال المدينة العصرية الحديثة، وإنما من خلال قصصه الأسطورية الخيالية، لأن رأي القاص عن المدينة يسوده السلبية كمكان (معادي) على الرغم من كونه مدني بتوجهه العام، وهذا يكشف لنا عن وجود (عقدة المكان) حيث لا يجد المكان الآمن الحقيقي عيانيا بل يستعيره من الخيال المتسم بالصورة والأفكار اليوتوبية.

إن ظاهرة العقد المكانية هذه تتجلى في (الانعزال العذب) الذي يفضله القاص لذلك فانه من عزلته تلك اخذ يرسم صورة المدينة الفاضلة كحالة عمرانية خاصة به.

وعند مراجعة قصصه نجد ذلك في قصص (مملكة الانعكاسات الضوئية، نيدابة، مملو، اللازمني، وجبة اسباغتي مع تتورتو...).

ففي قصة (مملكة الانعكاسات الضوئية) يبرز المكان التاريخي القديم (بابل) كمدينة ومركز حضاري عريق:

كانت السهول خضراء تتوامض، والظلال السوداء ترتمي في الوهاد، وتلمع الدروب، ومن بعيد في جهة الشرق تلول خضراء من الحقول، وعشرات الآلاف من الرجال والنساء، والشباب والشابات، يرددون بصوت كورالي جميل:

أرض دلمون مكان طاهر

أرض دلمون مكان نظيف [2]

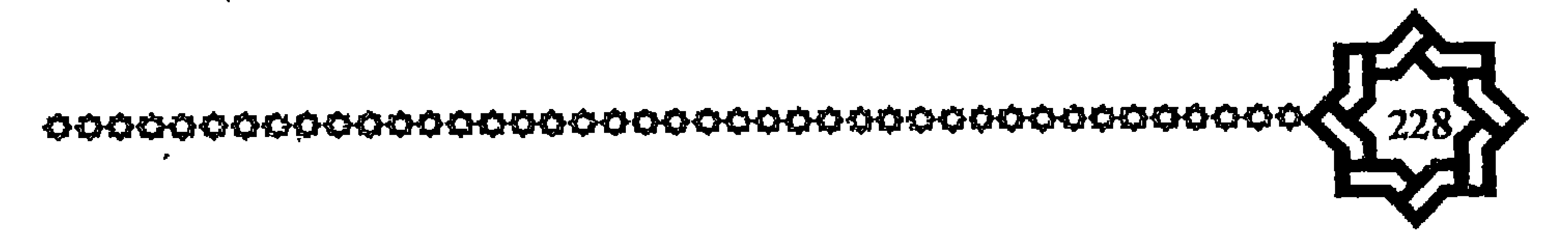
وفي قصة (نيدابة) يكون للمدينة (آرنجا) حضورها المميز

قالت: تلك هي مدينة آرنجا الساحرة... مدينة الأحلام والأوهام... أنها زهرة تشرق عليها الشمس إلى الأبد... هتفت قائلاً:

---

(1) للزيادة عن نظرة الكتاب إلى العلاقة بين المدينة والقرية، ينظر: الريف في الرواية العربية: 179.

(2) مملكة الانعكاسات الضوئية: 29.



- آه.... كركوك... مدينتي....

- يا لنيران بابا كركر... لها المجد... وتلك القلعة الخالدة

- أنت تعرفين مدينتي؟

- مثل أية آلهة، أو اله، اعرف كل شبر من وادي الرافدين

- أخرجت قصبا جميلا وعزفت لا تعشق يا صديقي بجنون

- دائما أعشق باعتدال... [1]

بينما في قصة (وجبة أسباغيتي مع تنتورتو) يأخذنا القيسي في رحلة موقعية إلى بلاد أجنبية بأجواء خيالية تلك هي مدينة (البندقية) الايطالية في زيارة إلى الرسام (تنتورتو)*:

عندما خرجنا من المطعم واجهتنا فرقة موسيقية وشابات يرقصن على إيقاع مثير

قلت للفنان: منذ دخولي البندقية والحفلات الموسيقية، والغناء والرقص مستمر، والناس دائما في الشوارع لماذا ؟

أجابني الرسام وهو يسير بخطوط قصيرة: إن منازل معظم البندقيين ضيقة لذا يغادرونها ليتنزهوا.... أما احتفال اليوم فشي ساحر وعظيم

لماذا ؟

- انه احتفال زواج البندقية إلى البحر الادرياري... [2]

ثانياً: العتبة:

وهي مجموعة الأماكن العابرة الانتقالية من الآمن إلى غير الآمن أو بالعكس فهي إما أن تكون محطات وسطية ثابتة أو مؤقتة كالغرف داخل الفنادق أو المخيمات أو ممرات وطرق تنقلنا من والي الآخر.

فالمكان الوسطي (العتبة) لا يخلقه القاص من وحي تداعيات اللحظة بصورة مجردة، وإنما تأتي ترجمة عن واقع معين يفرض نفسه على القاص ومخيلته. فالعتبة على هذا تمتلك مساحة انتشارية واسعة في قصص القيسي وهي:

---

(1) نيدابة: 63.

(*) تونتورتو: من أساطين الفن في عصر النهضة، رسام ايطالي من البندقية آمن بان الألوان الزاهية البراق أبعث على المرح والابتهاج. ينظر: عباقرة الفن وأعلام مدارس الفن المعاصر: 49.

(2) وجيه اسباغتي من تنتوري: 54.



أ- الفنادق:

وهي أماكن مؤقتة يختارها القاص لأبطاله تعبيره عن علاقات سريعة يكتنفها التغطية والإخفاء الذي يفرضه الواقع الاجتماعي العام كما في قصص (هو، هي، هو)[1] و (حتى القطط)، عندما يحتاج الواقع النفسي إلى ما يدعمه مكانياً فوجد في الفندق مكاناً مناسباً للفعاليات الإنسانية التي لا تجد متنفسا طبيعياً.

قال في نفسه: ثلاثة أيام؟ أوه، اتسمي هذه عطلة؟ تخيل الشارع الوحيد الذي طرقه مرات عديدة، والمقهى التي جلس فيها يحس بخمور لتصف نهار... توقف عن مخاطبة نفسه، ودقق بصره في الغرفة، امتعض من جوها، وحجمها الصغير، وضوء المصباح الكامد، بحث عن النادل. لم يجده. صرخ عليه وقال: ينسل مثل الأفعى، لم يعجبه في الغرفة سوى التقويم. ووجه الفتاة... كانت غرفته الأولى فيها أضواء جميلة تريح الأعصاب... وقال في نفسه: كلب... لماذا غير غرفتي؟ إلا أدفع مثل البقية؟...[2]

وفي قصة (حتى القطط) يصبح الفندق مكانا طارئاً مميزاً:

ارتاحت لصوته الخافت، واحتضنته، وقالت في نفسها: سأخبرك عن الستارة وللحظات استمعاً لا شعورياً لا أصوات نزلاء الفندق، ورنين أجراس الغرف، ووقع الأقدام...[3]

ب- الشوارع:

وهي غالباً ما تأتي سلبية معادية لتعبر عن رحلة الانتقال من حالة إلى أخرى فباستثناء بعض القصص الأسطورية التي تكون الشوارع فيها أماكن للرقص والاحتفال كما في (اللازمني، وجبة اسباغتي تنتورتو). فإنّ القصص ذات الأجواء والفعاليات الغرائبية والمعبرة عن عنف يتعرض له الإنسان، تعبر عن حالة هياج واستفسار عند الناس ومحاولات للهروب من الخطر القادم كما في قصة (الشوارع الأخرى أيضاً).

---

(1) مجموعة زليخة البعد يقترب: 66.

(2) هو، هي، هو: 66 – 67.

(3) حتى القطط: 79.



أن ترى طفلاً يرتطم رأسه بإسفلت الشارع ويتلوى كالذبيح، أو امرأة شابة تقع وتحتضن الإسفلت. وان ترى اناساً كثيرين، من جميع الجهات يهربون مذعورين، كما كانت الأصوات المختنقة تنبت في الشوارع، وفي الأزقة والجدران...[1].

كما يكون لهذه الشوارع صفة فضلاً عن الموت الناجم عن خطر مجهول وضيقها المساحي وهو الزحام الشديد وكمون الخطر واستمراريتها (كما في قصة (البانيو)[2]:

كانت الشوارع مزدحمة. وأدركت عندما أفرط المارة بالتحديق ألينا أن لا أهمية لأي عمل من الأعمال... كانت ما زالت تبكي وتطرد الصغار... وتزجر الرجال الذين اندفعوا للتحديق إلى وجهي...[3].

وهكذا يكون الشارع حاملا لتعبير أشاري عن انتقال من الزمكاني العذب الجميل إلى الضد تماما وهي رحلة محفوفة بالمخاطر والعنف.

جـ. البساتين والمتنزهات:

وهما مكانان عامان يشتركان بصفة الطبيعة الخلابة والجمال وتحقيقها للراحة النفسية عند الإنسان. إلا أنّ استخدام القيسي لهما اختلف بشكل واضح، فقد ارتبط استخدام الحقول والبساتين بالصفة الايجابية التامة فهي فضلاً عن كونها مكان راحة واستجمام فإنها نقطة انطلاق إلى العوالم الخيالية كما في قصص (أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا) و (طقس الدوامات الهادئ)، ففي قصة (أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا) يكون البطل في مواجهة رحلة إلى المجهول (قصة خيال علمي):

اعتاد (م) أن يخرج مرة أو مرتين في الأسبوع في أيام الربيع إلى ظاهر البلدة، ومعه رواية أو مسرحية ويتجه بامتداد الطريق الرئيسي إلى قرية صغيرة.. كان (م) يحس بروح الربيع... ذات مساء، وبعد أن أنهى قراءة الصفحات المائة الأخيرة من رواية دونكي خوتا دي لامشا، ترك القرية مشياً وظل لمسافات طويلة يفكر بإحزان وأحلام... دونكي خوتا... ورأى جسماً اسطواني الشكل فوق رآه من خلال ضباب شغيف...[4].

---

(1) الشوارع الأخرى أيضاً: 9.

(2) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 57.

(3) البانيو: 61-62.

(4) أحلام الفارس الحزين دونكي خوتا: 31 – 32.



أما المتنزهات العامة فان توظيف القاص للمكـان جـاء عـلى عكـس البـساتين فهـي أمـاكن تأمل وتفكير وتدبر منطلقا من واقع مأساوي، كما في قصة (تذكرني مع شوبرت):

وضعت عدة – سندويجات – وثلاث علب بيبسي وفي الحادية عـشرة دخلـت المتنـزه الـذي كان خاليا، وصامتا إلا من زقزقة العصافير... [1].

فهنا يجرد القيسي المكان الجميل من صفته المظهرية الخارجيـة ليـأتي بمـلازم جديـد وقـوي يطغى على صفات المكان الخارجية وهو التخطيط للانتقام من قاتل مثقف.

أماكن أخرى: وهي مجموعة أماكن تأتي الإشارة أليهـا مقتـضبا في القـصة وهـي تتنـوع بـين جيب البنطال والآت لحفظ النقود في قصة (أنا لمـن وضـد مـن) [2] والجنـة والنـار وقيـام الـساعة في قصة (اسطوانة الزمن) أو من على خشبة المسرح في (صوت المطر الخافت) [3] أو من داخـل الكتـاب في قصة (انجليكو). ففي قصة (أنا امن وضد من) تتحدث قطعة نقدية:

أنا لغز كبير أحيانا... وبـسيط مثـل بديهـة يفهمهـا الطفـل في الرابعـة مـن عمـره، يمـسدني البعض برقة مثلما يمسد العاشق لحم حبيبته ويـسكر بالـشبق. لكننـي في الوقـت نفـسه منبـوذ كبـير ولعين... لا يوجد من هو أكثر شهره ومجدا منـي... اكتـشفني الإنـسان بحكـم الـضرورة ليتعـذب بي، وليسعد أحيانا. قبل أسبوع خرجت من المعمل... المكائن عـاملتني بقـسوة، وضـغط... اسـتلمني الرجل السمين برقة، ومسدني مع شلة مـن أبنـاء جنـسي... ثـم أقحمنـي في جيـب سـترته... كـان الجيب مظلما يفور برائحة القماش المبلل والغبار... [4].

وفي قصة (صوت المطر الخافت) يتحدث البطل عن نفسه من على خشبة المسرح:

ظل لساني يتضخم في فمي على نحو غريب. وشعرت به كـأفعى تريـد النفـاذ إلى حلقـومي ظل الرجل يلح علي بالكلام...

الجمهور ينتظر، أيها السخيف. هل نسيت دورك؟... [5]

---

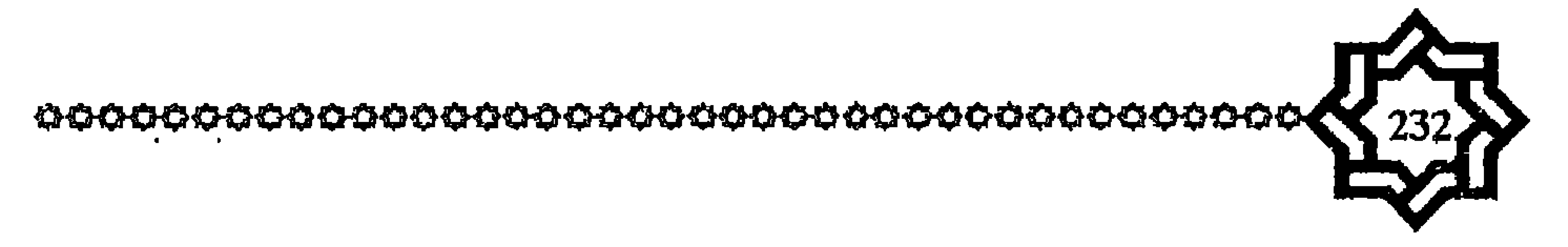
(1) تذكرني مع شوبرت: 101.

(2) مجموعة في زورق واحد: 3.

(3) مجموعة صهيل المارة حول العالم: 118.

(4) أنا لمن ضد من: 3.

(5) صوت المطر الخافت: 118.



ثالثا: المكان غير الآمن (المعادي):

وهو المكان الذي يجتمع فيه كل الصفات السلبية التي تجعل الإنسان نافراً عنه وساعيا للتخلص منه. فهو مكان الخوف والعنف وانعدام الأمان الراحة. ومن الملاحظ على قصص القيسي أن قرابة نصف عدد الأماكن معادية ويتنوع كما يأتي:

أ. الغرفة:

إن الغرفة بعالمها الضيق المساحة تشكل حالة احتواء قسرية لتطلعات البطل فضلاً عن كونها عنصر ضغط نفسي وجسمي يحد من قدرة الإنسان الحركية، وهي البديل المفروض عن العالم الخارجي الذي يحلم به البطل والذي يكون هدفا لتفاعله بعكس العالم المضغوط المصغر الذي يؤدي إلى التراجع والضعف.

فالغرفة غير الآمنة هي صورة من الزنزانة التي (لا تعطي نفسها للحدس الهندسي، بل هي إطار صلب للوجود السري)[1]. الذي يحد من انتماء الإنسان إلى جماعته أحياناً وعمل من شأنه ظهور الإحساس الشديد بالغربة المكانية كحالة قسرية تطيح بالألفة المتحققة في الخارج الواسع. ومن القصص التي تناولت هذا الجانب قصة (تذكرني مع شويرت):

أدخلني الهيكل إلى غرفة طينية صغيرة فيها نافذة واحدة وسرير خشبي عتيق... كانت الغرفة أكثر كآبة، وبؤسا من تلك الغرفة المظلمة التي تنقلت فيها مع مهيار القادري[2]. وفي قصة (ثلاثة تلال من الجراد) حالة مماثلة:

حقا من نحن؟ ماذا نفعل هنا؟ أي شيء يراد منا. وإلى متى سنبقى هنا؟... كنا جميعا في دهشة غريبة... ونتحسس الجدار الطيني بباطن أيدينا[3].

وهكذا تتحول الغرفة من مجرد مكان بشكل هندسي معين إلى جهة ضغط وصهر للإنسان بعد أن يخلو من النوافذ والأبواب بصورة مقصودة أو يتم تضييقها إلى أصغر حجم ممكن،

---

(1) جماليات المكان، جاستون باشلار: 251.

(2) تذكرني مع شويرت: 114.

(3) ثلاثة تلال من الجراد: 18.



فالأبواب والنوافذ تحقق (فتح الأعماق القصوى والرغبة في قهر الوجود المتكتم)[1] وبدون وجودها تحدث حالة من العزل ألقسري التام عن الخارج.

ب. البيت:

يمكن تحديد مظاهر البيت غيرالآمن من أنه ذلك البيت الذي يكون التهديد فيه قائما بأية صورة أو شكل، فالباب والحائط والسقف والشباك وحتى الأرضية مواطن قلق وريبة عند البطل، لذلك كان وصول التهديد إلى مكان الوجود الإنساني الأول وموطن المعيشة والإحساس بالدفء، يعد نتيجة خطيرة لتفتت قيم حقيقية، وعند تتبعها في القصص كنموذج غير آمن نتخذ قصة (أوه إنها طيور بائسة) مثلا لها:

كانت الساعة تشير إلى الرابعة عندما وصلت إلى البيت... كانت ستارة النافذة التي تطل إلى الخارج مزاحة... وبحيث في جيب معطفها عن المفتاح. ما أن عثرت عليه حتى رأت عماد من خلال زجاج النافذة في الصالون وبندقية صيد زوجها بيده... أطلقت صرخة صماء...[2].

فالتهميد على وجود الإنسان داخل البيت يتحقق أحيانا من خلال بندقية يلهو بها طفل، ليشير القاص بذلك إلى أن استمرارية بقاء أبطاله بالحياة معلق بخيط رفيع قابل للانقطاع بشكل مفاجئ في أية لحظة.

جـ. الأماكن الضيقة:

وهي الأماكن الاعتصارية (حركياً) بضغطها النفسي الحاصل حيث العالم كيان مضغوط جدا ليبقى خطر الموت قائما باستمرار لتتحدد بذلك علاقة جديدة بين المكان والمعنى أو الجلالة وهي (ليست دائما علاقة تبعية وخضوع ، فالمكان ليس محايدا أو عارياً من أية دلالة محددة ، فهو يساهم في خلق المعنى بل يتحول إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم)[3].

ومن القصص التي تناولت المكان الضيق المحصور قصة (سفرة الجسد الأخير):

كان يعرف هو أيضا إنه سينطفئ عما قريب... وكان يعرف كذلك إن كلماته المتقطعة والمغلفة بحنان فوار تنطفئ، هي الأخرى في ذلك الخير الخانق. لم ينقطع الغبار الذي كان يشبه

---

(1) جماليات المكان، جاستون باشلار: 246.

(2) أوه إنها طيور بائسة: 20.

(3) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: 74.

ستارا من الرذاذ عن الوقوع علينا... حولنا الغبار إلى شبحين بلون التراب... إنها الحقيقة دامية أن يعرف الأسنان...، وبوعي...، إنه سيضاجع الموت...[1].

فالمكان الضيق يبعث في النفس النفور والخوف والارتباك، وقد يؤدي التواجد الدائم فيه إلى اكتشاف سمات وظواهر مكانية ونفسية جديدة خفية، وكذلك الأمر بالنسبة للمكان الواسع جدا، ليبقى الحكم عليه مرتبطا برؤية الكاتب وقدرته التوضيفية[2].

د. المخيمات:

يُعد المخيم ذلك المكان الهش المعرض للتداعي والسقوط والواقع ضمن إطار مساحي أوسع منه بكثير كالمدينة أو الصحراء وهي بهذه إشارة إلى هشاشة الجدار الذي يفصل الناس عن بعضهم البعض بحيث تغدو الفعاليات المتسمة بالخصوصية في قائمة الانكشاف والعراء.

كما إن المخيم الذي هو من نوع (العتبة) أي المحطة الانتقالية في الأصل نجده يتحول في قصص القيسي إلى مكان دائم بمساحة زمنية قد تصل إلى عدة أجيال. ومن القصص التي تناولت ذلك قصة (الطيور المهاجرة غربا تأخرت): تركت الخيمة... كان الجو بارداً. سرت إلى مسافة طويلة. تأملت الأضواء الكابية في الخيم. يا له من سجن كبير...[3].

ففي حياة المخيمات يتساوي الداخل مع الخارج لأن الجدار الرقيق الذي يفصل بينهما ليس قادراً على الاحتفاظ بخصوصية كل جانب على الآخر.

هـ. المستنقعات:

وجاءت في قصص القيسي من خلال قصته الأسطورية (نيدابة) وقصة (تلال الملح). حيث حملت في الأولى رؤية ملحة في تعرف بطل القصة إلى عوالم بلاده:

قررت أنْ أحقق حلماً طالما تاغي خيالي بإلحاح غريب وهو أن اذهب إلى الأهوار لكتابة بحث طويل عن ذاك العالم الغامض، عالم غابات القصب والهور الضارب في عمق التاريخ...[4].

بينما في قصة (تلال الملح) هي بقعة تسود فيها الاستغلال الجسدي:

---

(1) سفرة الجسد الأخير: 100.

(2) ينظر: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: 73.

(3) الطيور المهاجرة غربا تأخرت: 157.

(4) نيدابة: 50.



كان حزيناً إلى درجة جاهد ألا يذهب لرؤية المستنقعات والمسطحات المائية والأراضي الملحية، وأجساد الغلمان السود التي التي جلبت له الكثير من القلق...[1].

المكان من حيث القيمة الحضارية وتداعياتها النفسية:

1. **المدينة:** إنّ التعبير عن المدينة المعادية في القصص له علاقة قوية بإحساس القيسي بالاكتئاب من أجواءها المعاصرة المليئة بالاختناقات الحياتية والإخفاقات النفسية، وعلى الرغم من أن القاص مدني بطبعه إلاّ أنه وقع ضحية الخوف والرُهاب من هذه المدن ما جعله معادلاً للموت نتيجة لشعوره الاغترابي عنها ولاستلابها لإرادته الإنسانية.

   ومن بين القصص التي تناولت ذلك قصة (سافروا مع طيور البحر) التي تصور رغبة سكان مدينة ساحلية في خروج عن دائرة الخطر في مدينتهم، فهم بانتظار الخلاص، لتتقدم سفينة عملاقة لتحريرهم من عبوديتهم، فيما ترمز القلعة الواقعية داخل المدينة إلى السلطة[2].

   كانت القلعة لغزاً كبيراً لجميع أهالي المدينة. أجل كان الكثيرون يدخلونها دون أن يرجعوا منها أبداً...[3].

2. **القرية:** تشكل القرية جزاءاً مصغراً من المكان الواسع (الريف) ضمن اهتمامات القيسي الذي يُظهر المكان وسلبياته بشكل مكثف وصريح. ولكن منهج القاص السلبي تجاه القرية لا يعني رجحان الرؤية الخاصة لصالح المدينة حيث أن (مركزية المكان لا تعني تفوقاً أو رجحاناً بل أن هذه المركزية ناجمة في الأساس عن الوظيفة التأطيرية أو الديكورية التي يلعبها المكان)[4] والتي جعل منها القيسي متميزاً بالحركة من خلال (البعد النفسي للمكان داخل النص إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية)[5].

---

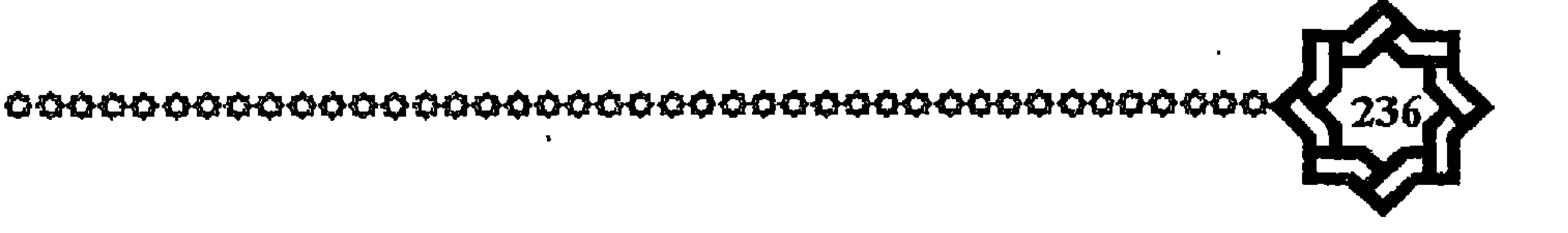
(1) تلال الملح: 169.

(2) ينظر: المدينة في القصة العراقية القصيرة: 85.

(3) سافروا مع طيور البحر: 128.

(4) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 153.

(5) نفسه: 154.



ويمكن القول إنّ طبيعة رؤية القيسي للمكان المعادي بصورة عامة متأتية من فعالية (المكان) الاستلابية والدافعية نحو الاغتراب القسري عند الأبطال. ففي قصة (الجذر التربيعي للألم) يُظهر القاص الاستغلال الطبقي ودور الإقطاع في ترسيخ قيم وأعراف قاسية واستبدادية:

آه، دكتور في القرية دائماً اشعر بنفسي امبراطوراً... أحاسيس سادية، شعور بالسيطرة، والسيادة...[1].

بينما في قصة (السحالي)[2] يظهر الاغتراب قوياً عن المدينة والقرية معاً:

عندما ألقيت نظرة أخرى إلى المدينة، وجدتها مثل عنقود بلون التراب تسبح في ضباب سرابي... لم أرتح لها[3].

ليتبلور اغترابه عن القرية وإحساسه الشديد بالاختلاف معها عند قراره بإخراج جثة والده من القرية:

لم أجد صعوبة كبيرة في سحل التابوت الذي فيه جثة والدي فوق الرمل... طاردتني أصوات أهالي القرية... هل حقاً كنت أريد قطع آخر علاقة لي مع تلك المخلوقات، والصحراء والأجواء الكئيبة والطقوس التي عجزت آلاف السنوات من غسلها ولو قليلاً...[4].

3. **الصحراء:** هي من الرموز الإشارية عالية التوتر، الدالة على الفناء والجدب، وقد جاء توظيفها قصصياً في أكثر من مكان كدلالة قوية على العجز والقرار بالموت، (فالحكم هنا ليس لقوانين الدولة، ولا لتقاليد الريف، وإنما لا عراف العشيرة... فيها قسوة البادية وصرامة علاقاتها)[5].

ففي قصة (إذا فقد الملح طعمه) عندما تقرر جهة مجهولة نفي البطل إلى الصحراء:

(1) الجذر التربيعي للألم: ذ46.

(2) مجموعة زليخة البعد يقترب:110.

(3) السحالي: 110.

(4) نفسه: 111.

(5) السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي: 219.



صحراء؟ لماذا؟ حسناً. لا بأس أن انفى، لكن في الأقل بين أناس على شاكلتي... إنّ قراركم بنفيي يعني سوقي إلى الموت البطيء...[1].

وفي قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125) يظهر الصحراء كمكان معادي شرس يبني فوقه المعتقلات لأسرى الحرب:

هذا المساء، إذا لم تخن الذاكرة، أو التقدير الصحيح. نكون قد أوشكنا على انجاز اكبر معسكر اعتقال في قلب الصحراء...[2].

وهكذا يتحدد البعد الخطير للمكان (الصحراء) المتأثر، برؤية قائمة على الوصف لمرادف كل هو سلبي وهي العزلة والفناء، فالمكان عادة يسهم في (بعض شيات فنية متنوعة تتأرجح بين نغمات السعادة والحزن والضياع)[3].

وغير ذلك من القيم الشعورية المتنوعة.

من خلال الدراسة المكانية للقصص نتبين وجود عدد من الرؤى المكانية الخاصة عند القاص وهي:

1. تفرد المكان الأسطوري والخيال العلمي بدرجة عالية من الآمان.
2. غلبة حالة التماثل المكاني في درجات الآمان (المدينة – القرية – الصحراء) فهي جميعاً أماكن لا يستسيغها القاص وبالتالي أبطاله. وهذه دلالة على عقدة مكانية اغترابية، حيث أن هذه الأماكن من حيث قيمتها الحضارية والنفسية غالباً ما تأتي سلبية.
3. التنوع المكاني الشديد حيث دارت الأحداث القصصية في أماكن مختلفة.
4. تحول المخيم من محطة (عتبة) إلى مركز استيطاني دائم.
5. إنّ المكان الواسع لا يعني بالضرورة مثيراً للراحة النفسية عند الشخوص.
6. نسبة المكان المعادي يكاد يشكل نصف عدد الأماكن في القصص.

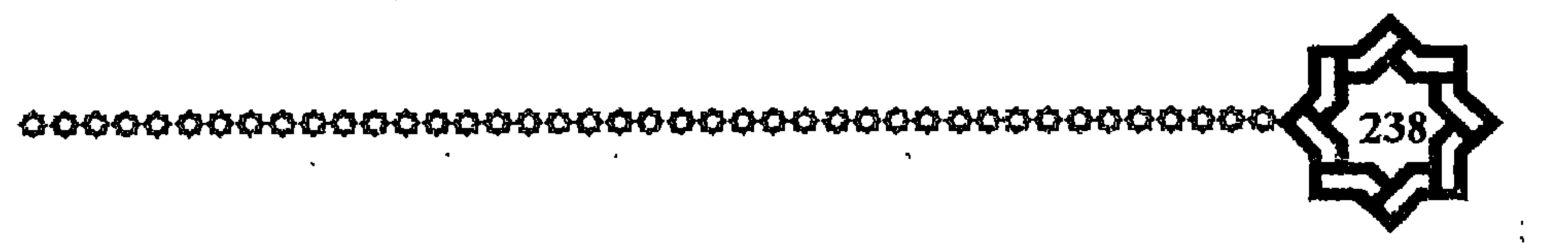
وهنا جداول يوضح شكل التوزيع للتنوعات والتمايزات المكانية في القصص:

---

(1) إذا فقد الملح طعمه: 74.

(2) معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125: 3.

(3) بناء القصة القصيرة الحديثة، أي . ال: بادر. ترجمة عبد الواحد محمد. مجلة الأقلام عدد 2 سنة 1985: 75.



جدول رقم (1)

عن (التنوع المكاني)

مدينة	قرية	أماكن متعددة في القصة الواحدة	أماكن أخرى	صحراء	أهوار
39	3	19	5	6	2

جدول رقم (2)

عن (المساحة المكانية)

ضيق	واسع	متوسط
5	65	4

جدول رقم (3)

(جنسية المكان)

عراقي	عربي	أجنبي	فنتازي تغريبي
15	10	5	44

جدول رقم (4)

عن (درجة الأمان)

آمن	غير آمن
38	36

رابعاً: الذروة القصصية

تعتمد القصة في فعاليتها التأثيرية وتشكل ما يسمى بوجهة النظر على طريقة تشكل بنية الحبكة القصصية القائمة على الصراع والحركة المؤدية إلى فعل مميز بحيث يكون القارئ أمام



معروض حدثني يبصره ويستوعبه بشكل متنامي[1]، وهو عادة ما يتبلور من خلال ما يسمى (بالذرة القصصية)، فهي (القمة التي تبلغها أحداث القصة في تعقيدها)[2].

وهي أيضاً (نقطة فاصلة في القصة تتدرج الحوادث قبلها صُعداً حتى تصل الى ذلك التوتر، ثم تبدأ بعده بالتصفية والتكثيف إلى أن تبلغ النتيجة أو الخاتمة)[3]. ولا يختلف النقاد كثيراً عن هذا التصور وان ربطها بعضهم بقدرة القاص الإبداعية الفنية ففيها (تظهر مقدرة الكاتب الفنية، ومعرفته لنفسية القراء، فيأتي الكاتب الماهر بما يوافق ذوقهم من عبارات رقيقة رنانة وأسلوب بليغ، يولد عطفاً قوياً وتأثيراً واحداً في نفس القارئ ويدفع به إلى أن يشعر أنه هو ذلك الشخص نفسه في القصة....)[4] وهذا تصور تقليدي يحول القاص من خالق يعبر عن تجليات نفسه إلى آلة تتكيف على وفق المنظور الخارجي المرتبط باتجاهات ومطالب القراء، بينما يعتمد التصعيد والتكثيف المؤدي إلى الذروة القصصية على طبيعة فكرة القاص ورؤيته الشخصية.

إن الذروة لا يمكن أن تتشكل من العدم لأنها بنية تكنيكية تصب التطورات المتلاحقة في مجراها وهي بالتالي تقود هذه التطورات باتجاه التشكل البنائي النهائي للثيمة والمؤدي إلى اكتساب وجهة النظر المطروحة في القصة معقوليتها، فالتكنيك المتبع لصياغة الذروة، هو كل اختيار أو بناء تشعر به أو إيقاع يشكل من خلالها الحدث ويرتبط به[5]، والمؤدي إلى توسع أفق الحركة والمناورة والجدل داخل القصة.

فالذروة تشارك غيرها من البنى في رسم صورة الجو العام داخل العمل القصصي من نوعية الخطاب المستخدم من قبل الراوي وأساليب التعامل الخاصة بادراك والقرار[6].

إنّ القاص يسير بحبكة لاجتلاب الاهتمام إلى أشياء معينة تخلق تأثيرها الكبير على القارئ الذي يدفعه الترقب المستمر إلى التوق لمعرفة ما يحدث[7].

---

(1) ينظر: بناء القصة القصير الحديثة: 42.

(2) فن القصة، محمد يوسف نجم: 43.

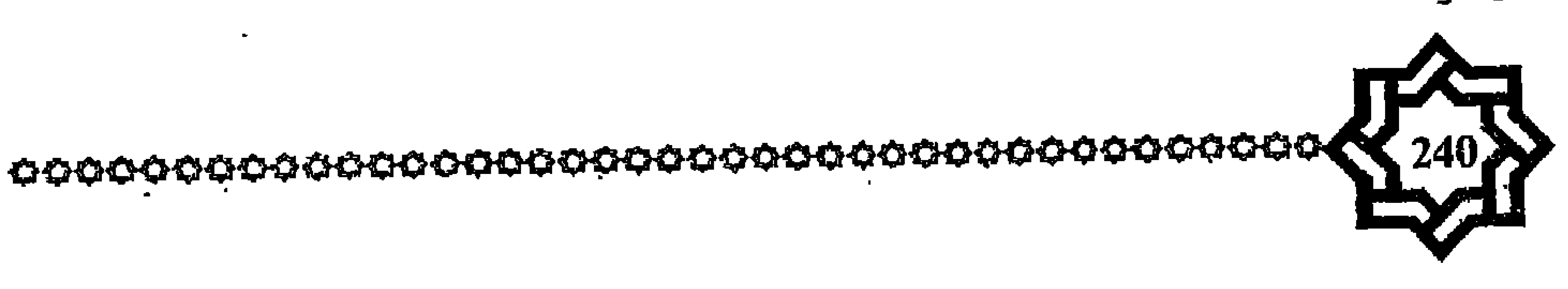
(3) نفسه: 43.

(4) فن القصة، احمد أبو سعد: 1/17.

(5) ينظر: أشكال الرواية الحديثة: 18.

(6) ينظر: مدخل لدراسة الرواية: 69.

(7) ينظر: نفسه: 80.



الذروة في قصص جليل القيسي:

تتميز قصص القيسي بتلاحق سريع غريب وعنيف للأحداث المؤدية إلى تفجر الصراع الدرامي بين جانبين متضادين للصراع البدني أو الفكري، وهذا يعني أن القصة عنده في حالة توتر دائم. بحيث تؤدي أحيانا إلى ما يشبه الصراعات المتعددة (ثنائية الدورة)، الداعمة لصياغة فنية عالية. يؤازرها عدد من التنوعات وهي:

1. تعددية الثيمة.
2. التنوع في الأجواء القصصية وما يتطلبه من تشكيل ذروة قصصية تلائم كل منها.
3. وسائل التلقي والتأثير الخارجي عند القيسي وهو ما يتجلى واضحاً في تأثره بأعمال فرانس كافكا (موضوعاً وتكنيكاً) في التخطيط التقني للذروة. وهذا لا يعني تقليداً للآخر السابق بقدر ما هي حالة توافق وتلاقي رؤيوي وفكري بين السابق واللاحق فالأديب ليس (بجزيرة منقطعة عن غيره، قائم بذاته بل هو موصل بالآخر متأثر بهم) [1].

إنّ القيسي في خلقه لذروة قصته ينطلق من مبدأ اللاغرابة في حدوث المعروض أمامنا وخاصة في مجموعة (صهيل المارة حول العالم) وعدد من قصص مجوعة (زليخة البعد يقترب) ولعل صرخة بطل قصة (إن عروقي يتحول ألان إلى لون البنفسج) تعبير عن ذلك:

قليلون هم أولئك الذين يصدقون إن مثل هذه الأشياء تحدث في عالم اهتز كل ما فيه... لكن لماذا يبدو كل شيء على ما يرام بالنسبة للكثيرين... أواه أية فوضى براقة [2].

لذلك سندرس قصص القيسي من ناحية الذروة القصصية في اتجاهين:

الأول: الذروة التصاعدية التدريجية (بناء تقليدي):

يعد البناء التقليدي للذروة من الأساليب الفنية المنتشرة في القصص التي تتميز بمحافظتها على القواعد الأسلوبية التقليدية عند القصاصين حيث تعمد القصة إلى خلق وحدة الأثر أو التأثير النفسي الواقع على المتلقي.

إنّ الذروة التصاعدية تتشكل من خلال حالة التنوع في الأحداث القصيرة داخل القصة أو الحدث الكبير الواحد والذي يسير باتجاه معين، فهي تبدأ بالعرض كبداية للقصة (معلومات أولية) عن الشخوص والزمان والمكان لتتدرج بعد ذلك وصولاً إلى نقطة التصعيد (بداية الذروة)

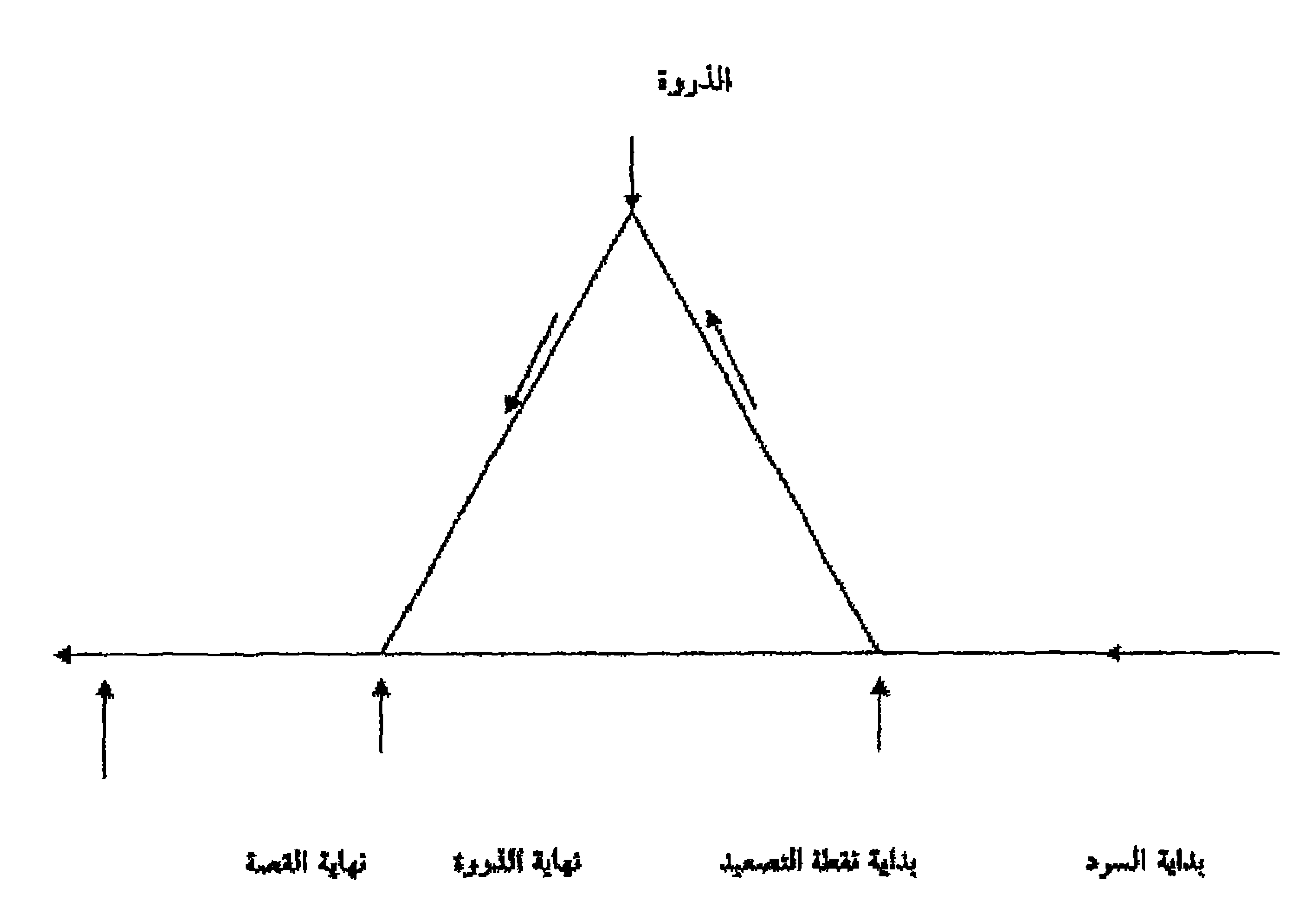
---

(1) قضايا في النقد الأدبي: 253.

(2) إن عروقي تتحول آلان إلى لون البنفسج: 24.



وهي التي تتحدد فيه جدليات حالة الصراع الخارجي أو الداخلي (النفسي) من الأساليب المؤدية لازمة الشخصية القصصية وصولاً إلى (لحظة الذروة) وهي واقعة في قمة المثلث المتكون من بداية ووسط ونهاية، وفي هذه الحالة تصبح كل الاحتمالات مفتوحة بين التآلف والانسجام أو الخلاف والصراع؛ لتبدأ الأحداث في التقلص وتخلخل بنية التوتر الرئيسية السابقة في الذروة وصولاً إلى نقطة النهاية. هذا رسم تخطيطي يوضح ذلك.



وعند متابعتها قصصياً تتخذ هذين النموذجين توضيحاً لحركات الذروة التصاعدية التقليدية:

النموذج الأول قصة (أوه إنها طيور بائسة): تبدأ الذروة من لحظة تهديد الطفل لوالده بالبندقية:

عندما رآه أبيه تبادل معه نظرات سريعة هي مزيج من العتاب والغضب. تعجب لماذا قطب عماد وجهه... ربما كان مازال يعيش عالم -الكاوبوي -وزمجر فجأة بوحشية خاصة بالأطفال ووجه ما سورة البندقية تجاه والده بذلك الدلع الطفولي... اقترب الأب وهو لا يعرف ماذا يقول... وراح الأب يتحين فرصة ليقبض على ما سورة البندقية... وقال في نفسه ماذا حدث له... في هذه الأثناء ضغط على الزناد... قفز الأب بارتفاع نصف متر من الأرض، وسقط عند جدار الغرفة لصق جاز التلفاز...[1].

النموذج الثاني قصة (غرفة سوسن الحبيبة):

ثلاث سنوات مرت في تلك الغرفة مع سوسن في حلم... ذات ليلة صيفية مشئومة هاجت أعصاب أحمد ما طور، وحاصرته تلك الهستيرية... انهال ضرباً وركلاً على سوسن الحبيبة، وسقطت البائسة من فوق السطح على رأسها وماتت بعد نصف ساعة من سقوطها بعد أن رددت أكثر من مرة: لماذا يا عزيزي أحمد..[2].

ففي هذه الحالة عادة ما تسير الأحداث بصورة نمطية تقليدية عن طريق العرض المعلوماتي الأولي المشكل للبنية الموضوعية القصصية من إهمال أو مرض نفسي يعاني منه الشخصية في القصة، والذي يأخذ بالتوتر التدريجي المتصاعد إلى نقطة الذروة حيث الأفعال وردود الأفعال في حالة انفتاح كلي على التوقعات المختلفة التي اغلب عليها السمة الدرامية القاسية والعنيفة، ليعقبها تراجع التصعيد الدرامي الكائن داخل بنية الثيمة مخلفة وراءها حالة شعورية نفسية محددة قومها الحزن والأسف المشكل للجزء الأكبر من الأثر.

بينما في قصة (مملكة الانعكاسات الضوئية) تخلق أثراً انطباعياً مختلفاً قوامه الرضا التام والفرح.

اتجهت إلى قصر الايزاجيلا الفخم وسط أشجار النخيل والزهور. قدمت الرقم الطيني لأحد الحراس الذي تأملني بتعجب شديد كما لو أنني كانت غريب هبط فجأة من كوكب آخر...

عندما دخلت المجمع بعد أن أعلن الحارس قدومي، طاقت همسات تعجب، ونظرات استفسارية من شفاه وعيون حشد من الرجال المهيبين... قال الإله مردوخ موجها كلامه إلي:

---

(1) أوه إنها طيور بائسة: 22.

(2) غرفة سوسن الحبيبة: 89.



يـا ابـن الأرض يـا صـديقنا جليـل القيـسي... وعـدناك أن ننفـذ لـك مـا تطلـب، حتـى المستحيل... الآن أطلب ما تشاء...[1].

حيث يبدأ التصعيد الدرامي وصولاً إلى نقطة الذروة بدخول البطل إلى قاعة الحفل.

الثاني: الذروة التنازلية (بناء غير تقليدي):

في هذا النوع من الذروات تظهر بنية الحدث في أقصى درجـات توترهـا فالقيـسي يـستخدم مثل هذا بناء منذ اللحظة الأولى أي بداية سرد الخطـاب لتغـدو القـصة لديـه في حالـة اسـتنفار، مـا يجعل المتلقي في حالة ذهول وسؤال عن السبب الـذي كـان وراء الـصورة أو الحالـة داخـل القـصة والذي يؤدي إلى أن تكون الحكاية في ذروتها وكأنهـا شريـط سـينمائي مؤلـف مـن مجموعـة صـورة متتابعة تحمل الدلالات المختلفة والمحدثة لتداعيات سريعة عند المتلقي مـن حـزن أو فـرح أو حـب أو كره.

إنّ التكنيك المتبع والخـاص بمثـل هـذه الـذروة يـدفعنا إلى الاعتقـاد بوجـود عـاملين وراء اختيار القيسي لهذا النوع من البنى لذروات قصصه وهي:

1. الرؤية الكونية الخاصة لدى القاص وهي رؤيـة قائمـة عـلى حالـة التراجـع للمعطيـات الإنسانية والعنف. فالقاص يرى على الرغم مـن كـل الإيحـاءات العذبـة والمعـبرة عـن القيم الجمالية، إن هناك قوي خفية تصهر بطله وتضغط عليه.
2. تأثير الأعمال الأجنبية وهو مهم جدا، وخاصة قصص كافكا فقـد (مَـدَّ كافكـا الكتـاب الخياليين ليس فقط بطريقة ينظرون من خلالها للحياة، بـل بطريقـة تمكـنهم مـن معرفـة كيفية التعامل معها)[2] حيث كان ذلك عامـل الهـام يتوافـق ورؤيـة القيـسي للحيـاة ممـا يظهر بوضوح في بنية قصصه القصيرة والقائمة على تركيـز تـام لثيمتـه ثـم الاتجـاه نحـو الاستبطان كمقدمة لتفجير الطاقات الكامنـة داخـل الأشـياء والـشخوص لان (رغبـة الكاتب الحديث بالواقعية تؤدي به إلى التركيـز عـلى لحظـة محـدودة مـن الـزمن أو عـلى مساحة محدودة من الفعل لكـي يكـون ممكننـا اكتـشافها أو إدراكهـا بـصورة كاملـة... فالأسلوب العصري المفضل ينمو نحو الإيحاء والالماع والتضمين وليس نحـو المبـاشرة

---

(3) مملكة الانعكاسات الضوئية: 31-32.

(2) فرانس كافكا، ادوين موير (بحث)، مجلة الأقلام، العدد 4، سنة 1971: 62.



أو الصراحة)[1]، حيث كان استخدام كافكا ملهم القيسي للرمز كبنية دلالية موحية وفعالة لما يتيحه من مجالات واسعة للفت الأنظار للمآسي الحياتية بتقنية عالية كما في قصص المسخ والقصر وطبيب القرية[2]، ففي القصة الأخيرة تبدأ لحظة التوهج والتوتر من السطور الأولى للقصة بحث الطبيب عن حصان يقلّه إلى قرية لمعالجة مريض ليعقب ذلك فورا اكتشافه أن الحياة تحوي على فعاليات معقدة جدا أو مرهقة للروح والبدن من دون أي نتيجة تذكر. فمثل هذه البدايات المتوهجة استفادة منها القيسي، بالإشارة والرمز كأداة للتعبير عن ذاته لأنها ناتجة عن عقل ذكي ومتحسس للأشياء... وهذا يعنى إن الفنان يلجأ إلى الرمز غي حالات محددة أهمها:

أولا: حالة المواجهة الفورية لحقيقة كبرى لا يجد إلا الرمز وسيلة تعبيرية يتخفى وراءها.

ثانيا: الكيان الداخلي للفكرة المحملة بالإبهام بحيث لا تحتمل صياغتها بأسلوب المباشرة، كما في قصص الآلهة والاحتفالات الأسطورية ففيها تتحول ذروة القصة إلى لحظة لقاء بين الكاتب وأبطاله والقراء مدفوعين بدوافع متضادة أحيانا فالأول يسعى إلى تحريك الأحداث ودفعها باتجاه التبلور بذروة متفجرة بينها يصبح الثاني وسيلة للأول في التعبير عن رؤية معينة ما الثالث (القارئ) فان توتر الذروة يدفعه إلى حالة انتظار وشوق وبحث عن السبب والنتيجة من وراء الصراع.

فالقيسي في هذا النوع من الذروة يضع القارئ في مواجهة فورية أمام قوة خارجية متسترة خلف حجب من (المزج بين الواقع والرمز من اجل الكشف في نهاية الأمر عن صورة أو فكرة واقعية)[3]. متخذا من الصحراء والأعراب والأشياء المبهمة والآلات أدوات في تحقيق الوصول إلى ذروته القصصية.

إن دراسة قصص الذروة التنازلية تستوقفنا عند ظاهرة مميزة وهي وجود ما يشبه حالة التعدد في الذروات داخل القصة الواحدة وهي:

أ. الذروة الصغرى

ب. الذروة الكبرى

---

(1) بناء القصة القصيرة الحديثة: 44.

(2) قصة طبيب القرية، فرانس كافكا، ترجمة علي اللقماني، مجلة الأقلام، العدد 4 سنة 1971: 73.

(3) القصة القصيرة في العراق 67-73-139.



حيث الذروة الكبرى حالة مكملة ومرتبطة برباط السببية بالأولى (الصغرى)

ومن بين القصص التي اتخذت البناء التنازلي في الذروة القصصية قصة (الشوارع الأخرى أيضا):

أنْ ترى طفلاً يرتطم رأسه بأسفلت الشارع ويتلوى كالذبيح، أو امرأة شابه تقع وتحتضن الإسفلت. وان ترى أناسا كثيرين، من جميع الجهات، يهربون مذعورين دونما سبب.

كان العويل، كما كانت الأصوات المختنقة تنبت في الشوارع... كانت المدينة مغلقة تغليقاً كثيفاً ووحشياً برعب لا وصف له...[1].

فالقيسي يقذف بالمتلقي إلى وسط ذروته القصصية ليجعله يعايش عن قرب ذلك الحدث وهو هنا ما يشبه الضربة النووية التي تلقتاها مدينة عصرية، ولا يقف القيسي عند حد الوصف الخارجي بل يعمد إلى الهدف المادي للسلاح المدمر (النووي) بحيث لا تقتل إلا البشر ، وهي دلالة معبرة وقاسية عن الرؤية تقوم على حالة الانفلات في العقل الإنساني.

وفي قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم 125) نجد أنفسنا وسط مجموعة من وقعوا في اسر العدو.

هذا المساء... نكون قد أوشكنا على انجاز اكبر معسكر اعتقال في قلب الصحراء، وتحت سحابة من الحراب عملنا في صنع معتقلات كثيرة. وكالعادة طلبوا منا أن نستمر في العمل بعد الساعة التاسعة من الليل مستغلين برودة الصحراء...[2].

فذروة الأحداث تتحدد بوقوع أبطال القصة في اسر العدو، وهي في الوقت نفسه لا تحمل أي بنية ايجابية عن قرب خلاصهم وبالتالي لا يدفع المتلقي إلى توقع إلا ما هو سلبي وخطير، وهي ظاهرة منتشرة في قصص القيسي بذرواتها التنازلية أي ما يشبه الدمج بين الذروة والنهاية وان فصلت بينهما مدة زمنية داخل بنية الحكاية، لتغدو النهاية في هذه الحالة أمر غير ذات أهمية، لأن القاص يحدد منذ انطلاق أفعال وردود أفعال أبطاله عن أبدية حالة الصراع والمعاناة.

وفي قصة (صهيل المارة حول العالم) يقرر البطل التصعيد لأنه وسيلته إلى الحرية:

عليَّ أن أقرر سلفا، وبصلابة، إنني سأختار مصيري الدامي هذا بوعي... وأسرعت غالى العصا خارج الغرفة، وبعد لحظات دخلت مرددا لنفسي:

---

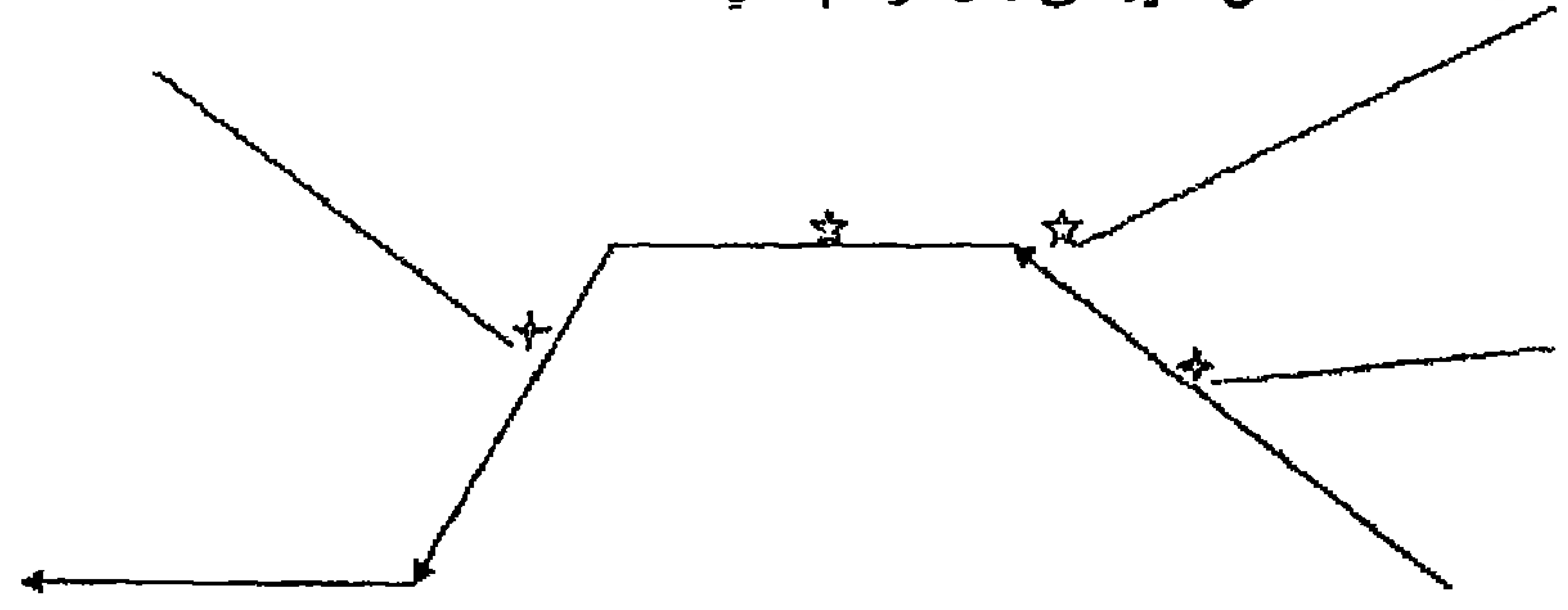
(1) الشوارع الأخرى أيضاً: 9.

(2) معسكر الاعتقال الصحراوي: 3.



ما أردت الموت، ولكنه جاء بتحد سافر...[1]

ففي هذا المقطع تبدأ نقطة الذروة الكبرى عبر قرار البطل في المواجهة مع عدوه (النسر)، وهذا يعني أن القيسي يعمد أن خلخلة وتغيير المبنى التقليدي للقصة باختراقه لها وإحداثه تطويرا جديدا قوامه دمج العرض أو التمهيد الوصفي العام مع الذروة ومن ثم الانتقال إلى لحظة المواجهة الحاسمة. مثل هذه الأساليب تتكرر في قصص عديدة مثل (تلال الملح وإذا فقد الملح طعمه) وغير ذلك. وبهذا فان هذه القصص تسير على وفق الرسم الآتي:



فالرسم التوضيحي أعلاه يوضح حالة ثنائية الذروة داخل القصة الواحدة، فهي وان تميزت بذروة قصصية رئيسة واحدة إلا أنها في حقيقتها منقسمة داخليا إلى ذروتين مترابطتين، تحتلان بمجموعها المساحة السرية العظمى للحكاية ليعبه نهاية الذروة والبدء بالنزول التدريجي إلى نهاية القصة وهي لا تستغرق سوى مساحة ضئيلة بالقياس بمساحة استغراق الذروة.

وبهذا فإن القيسي وجد في اختيار الذروات (التصاعدية - التنازلية) حالة مرافقة لتجديده الفني والثيمي، وقد وجدنا أن النسبة العظمى من الذروات داخل القصص كانت من النوع التقليدي (التصاعدي)، حيث سادت في قصص مجاميع (زليخة البعد يقترب وفي زورق واحد ومملكة الانعكاسات الضوئية) بينما كانت مجموعة (صهيل المارة حول العالم) الرائدة في استخدام التكنيك العالي المتمثل في البناء غير التقليدي للذروة.

---

(1) صهيل المارة حول العالم: 32.



خامسا : النهايات القصصية

تُعد النهاية في القصة عملية إعلان لحصيلة الصراعات المختلفة داخل القصة، والتي تشكل بمجموعها بنية الفكرة الحقيقة من وراء الحكاية، فهي بالتالي إطلاق لرؤية معينة من قبل القاص بواسطة أبطاله، وتقع في الجزء الأخير من الحكاية والتي تتحقق من خلالها القيمة الشعورية.

فالنهاية في القصة القصيرة عبارة عن (لحظة التنوير) يتكامل من خلاله معنى الحدث الذي أمامنا وهي من أهم الأشياء التي تميز القصة القصيرة عن الرواية لأن كل ما في القصة القصيرة تؤدي بالضرورة إلى نقطة التنوير هذه، حيث تبرز فيها معنى إن القصة القصيرة تتخذ معناها بنهايتها[1]، فهذه النقطة جزء رئيسي من القصة لا تنفصل عنها.

إن الحدث يتضح في هذه المرحلة (النهاية) أي (عندما تنتهي خيوط الحدث التي أبان عنها الكاتب في المرحلة الأولى وهي مرحلة الموقف عند نقطة نهائية وهي ما نسميها –بنقطة التنوير–)[2] فالقصة القصيرة تتميز عن القصة والرواية بكونها (تعين المؤلف على أن يسلط قوته كلها على فكرة واحدة يعزلها عن كل شيء آخر ويلقي عليها نورا قويا برزها بصورة واضحة مؤثرة)[3].

في ضوء ما سبق فأننا سندرس قصص القيسي من خلال:

أولا: درجات الفتح والإغلاق.

ثانيا: البنية الجدلية للنهايات القصصية.

أولا : درجات الفتح والإغلاق :

أ- النهايات المفتوحة:

وهي نهايات تتقبل التأويل المنطقي بعد أن يوقفها القاص في نقطة (نهاية) مصطنعة ظاهرياً غير مغلقة حكائياً على الرغم من توقف الخطاب.

وهذا يعني أن هناك حالة استمرارية حدثية مخفية يتركها القاص مستمرة بصورة مقصودة مرتبطة بطبيعة المغزى القصصي كما في قصة (الجبهة صامتة الآن)[4]:

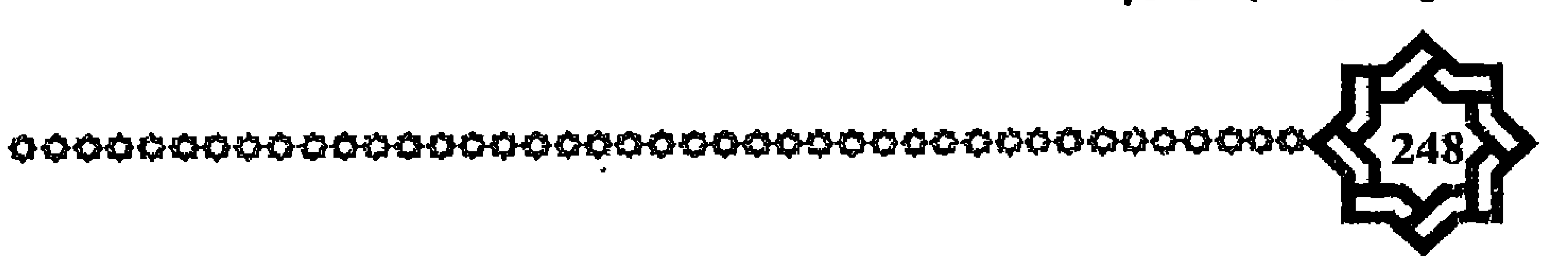
---

(1) ينظر: فن القصة القصيرة: 94–95.

(2) نفسه: 54.

(3) فن القصة ، أحمد أبو سعد: 162

(4) مجموعة زليخة البعد يقترب: 162.



بعد قليل دخلا العربة... في مقصورته رأيا رجلا عجوزا يـدخن بشراهة وبرسـل نظـرات مركز إلى قفص فيه بلبل بلـون الرمـاد... أضـطرب البلبـل.... حـرك العجـوز القفـص... جلـس بصمت.

قالت: ستنطلق صافرة القطار

- ليس الآن

قالت في نفسها (هل يخونني حدسي)، بعـد لحظـات انطلقـت صـافرة القطـار تـشق الليـل والمطر. أطلقت هي ضحكة. ضحك هو الآخر... كان زجـاج النافـذة مـن جهـة الرجـل العجـوز مكسورا يبخار خفيف... كتبت بسبابتها (وداعا) ونزلت بسرعة.. قال في نفـسه (لم تعـد حزينـة)... الصافرة الخيرة أجفلت البلبل والعجوز....؟ آمل أن يكتب لي عن سبب بكائه[1].

وفي قصة (هذا السهر الانتحاري)[2] نموذج مماثل:

لقد وصلت حدا من الإجهاد أكثر مما أتحمـل،.... مـن أشـهر وأنـا كلـما انتهـي مـن هـذه المحاسبة الشديدة للذات ألقى نظرة طويلة إلى سدس والدي و، أقـول، هـذا الحديـد البـارد والحـار عند الضرورة يمكن أن يصحح لك مصيرك... قبـل أن أضـغط عـلى الزنـاد، أتـذكر أصـدقائي في عالم الأدب مخدرين مثلي بأفيون الأحلام التائهة، الأيمان شيء والقـدرة عـلى تحويـل الإيـمان إلى شيء عظيم هو شيء آخر... لا.... سأحاول مرة أخرى[3].

فهذه النهايات تحمل قدرا من الإرسالية الفلـسفية تكفـي لإعـمال عقـل المتلقـي ورؤاه فهـو (جزء لا يتجـزأ مـن خيـال الكاتـب الإبـداعي)[4]. فلحظـة النهايـة في النمـوذج الأول هـي نهايـة مفتوحة. (مؤجلة) وكذلك في النموذج الثاني حيث تحمل دلالـة المفـردة (سـأحاول) معنـى خـاص وواسع في آن معا بانحصار الخيارات أمام البطل بين الاستمرار على المعتـاد أو انتحـار يعقبـه مفـردة (سأحاول) الذي يعطي للمتلقي شعورا قويا عن حالة تراجع لصالح احتمال أخـر وهـذا مـا يـدرك من المفردة.

---

(1) الجبهة صامتة الآن: 167 – 168.

(2) مجموعة في زورق واحد: 207.

(3) هذا السهر الانتحاري: 212.

(4) فن الإقناع: 174.



وهكذا تكون النهاية القصصية المفتوحة متراوحة بين انفتاح على المجهول أو تحميل المفردات طاقة أشارية رمزية كامنة تدفع إلى بلورة تصور معين عند المتلقي مع احتفاظ الحكاية بطاقات تحولية لاحقة غير منكشفة لحظة توقف سرد الحكاية.

ب. النهايات المغلقة:

في هذه النهايات تتراجع الإحالات وفعاليات التأجيل ليحل محلها الإغلاق التام للقصص في النهاية بحيث لا يدع مجالا للتأويل أو الشك على حتمية الانغلاق وكما هو موضح في النموذج الأتي قصة (أنا لمن وضد من):

لا إراديا سألهم الأشقر فيما إذا كانوا بحاجة إلى شيء، لأن الحانة على وشك أن تغلق الباب، صرخ أحدهم في وجهه وصفعه قائلاً:

- أخرس لا تقاطعنا

عاد الأشقر إلى حميد الذي يملك نصفي الأخر، وبمنتهي اللطف والاستجداء طلب منه النصف الأخر، رفض حميد إلا إذا سقاه كأساً آخر... عندما رفض الأشقر طلبه بشكل قاطع، مزق حميد جدعي إلى خمسة أجزاء صغيرة ودسها في أناء اللبن وقال بتلعثم:

- ها... من الـ... ذي خـ... سر قلت.... لا... تعاندي...[1].

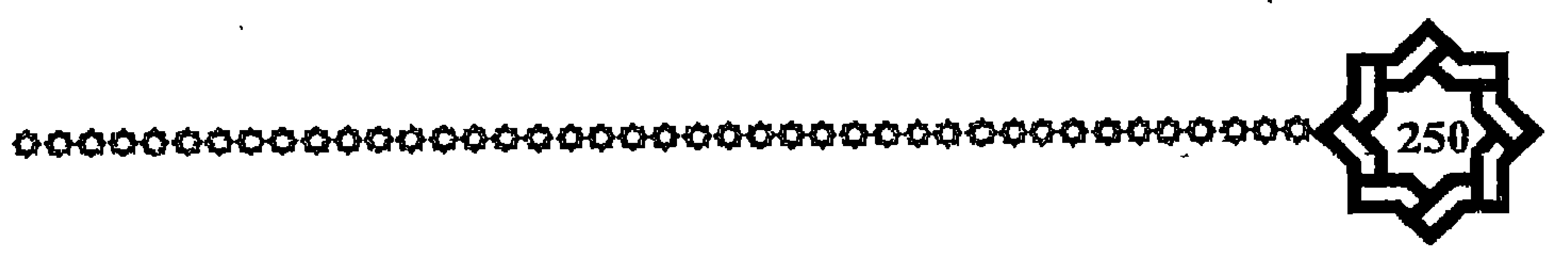
وكما في قصة (غابة من الأحلام):

لقد بدا بارومتر الألم يرتفع... الإبرة تجعلني أشعر بحالة هلامية لزجة،... أتعرفين ماذا مر في ذهني المليء بالزوابع الآن؟... قول رمنانا في ملحمة رامايانا الهندية وهو يصرخ: أطردوا كل الفصول، ودعوها تترك العالم... وتبع ذلك توقف كامل في الزمن... الآن، أرجوك... أخرجوا.... أخرجوا... لقد توقف زمني... ودخل في غيبوبته الأبدية[2].

فهنا نهايات مغلقة تامة حيث فناء عملة ورقية وتلفها، أو (الموت) وهي نهاية قصصية واسعة الانتشار في القصص، يلجأ آلية القاص بكثرة ويحملها طاقة فكرية وشعورية كبيرة متسمة بالدلالة العالية والتوتر يتمثل بما يسبق لحظة التوقف والنهاية تلك، من فعاليات تظهر النص بمضمونين فني وفكري عاليين، لأن الموت بحد ذاته كنهاية قصصية لا يقدم للقسي الحل لازمة

(1) أنا لمن وضد من: 13.

(2) غابة من الأحلام: 49.



بطله فالموت نتيجة لوقعه في دائرة الضد، فمن المعلوم أن خطر التقدم بيسر نحو النهاية القصصية بوضوح ومباشرة يحول العمل الفني الراقي من مجالها الدرامي القصصي إلى مجرد أسطورة خالية مبسطة[1]، وهذا ما يتلافاه القيسي باستمرار لأن الموت كنهاية قصصية هو نتاج أكثر منه سبب في القصص وهو (شيء مختلف لا يمكن مواجهته بقسوته اللابشرية)[2].

إن مثل هذه الأعمال تبين المنحى الذي يعلي دور المخيلة الحرة بأوسع مجالاتها بحيث تجعل من المؤثرات المختلفة مسائل تضغط على الشخصية.

فمن دراسة نهايات القصص من ناحية درجة الإغلاق يبدو لنا استخدام القاص لكلا النوعين وكما هو موضح في الجدول الآتي:

نهاية مفتوحة	نهاية مغلقة
30	44
المجموع	
74	

ثانياً: البنية الجدلية للنهايات القصصية:

أ- نهايات ببنية إيجابية:

وهي نهايات تحمل عمقاً دالياً إيجابيا يتحقق من خلالها الشعور بالفرح والرضا عند البطل القصصي والمتلقي على حد سواء، وكنتيجة نهائية للصراع داخل الحكاية.

ومن القصص التي تناول هذا الجانب قصة (زليخة البعد يقترب):

قفزت النسوة على القفص، وتبعهن الرجال، وحتى بعض الصغار وشكلوا على عجل جدارا بشرياً حول القفص... كانت العيون تمتصنا بشوق غريب من خلال القضبان، وتمتد الأيدي لتمسنا بخشوع من يتبرك بقديس... قلت لصديقي وهو لصقي تماماً:

– هل رأيت زليخة؟

قال بفرح طفولي: هؤلاء كلهم زليخة...

(1) ينظر: الإحساس بنهاية (دراسة في نظرية القصة): 26.

(2) نفسه: 168.



سحبتنا الأيدي حتى تتمكن من السيطرة على... كان العربة تهتز برفق وفي هذا الهوس كله رأيت عيني الذبابة الخضراء تنظران إلي بتضرع. الآن عرفت أن هاتين العينين تشبهان عيني صديقتي التي هدموا عليها البيت بالديناميت[1].

وفي قصة (صهيل المارة حول العالم) نهاية مماثلة:

رأيت النسر ينهش وجه صديقي، وهو مستسلم له في هدوء والتفت النسر إلي بسرعة، وعندما وقع بصره الناري علي، ضربني بجناحه فطرحني خارج الغرفة... فصرخت به وأنا أغلي حقداً:

- هيا أيها الحقير... لنتشابك، لنتشابك... قاوم أيها السخيف...

وهجمت عليه بغضب لأستطيع وصفه، وضربت على رأسه الصغير ضرباً قوياً ألقاه إلى الأرض... فأمسكت رأسه وإذا رأسه محطم حتى منبت عنقه... وشعرت بالشك في كل شيء. لكن النسر عاد، وهو على وشك الموت، رأسه المهشم ووسد برفق على فخذي. ثم استسلم للموت بصمت ورحت معه في قبلة حارة[2].

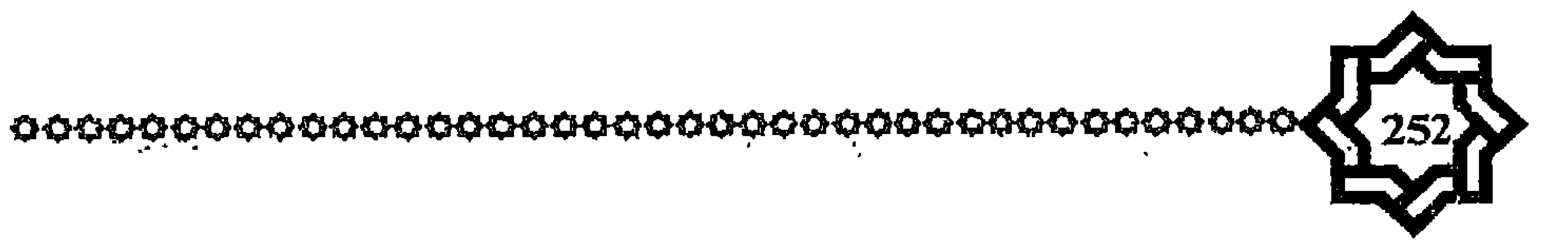
فالنهايات الايجابية على رغم من طابع العنف الذي يغلب عليها إلا إنها بالنتيجة تنتهي بفرح ورضا من النتيجة التي انتهت إليه الصراع، فهي في قصة (زليخة البعد يقترب) تنتهي بانتصار الجماهير على العدو وتحرير البطلين المأسورين داخل القفص، وفيه عودة القاص إلى الرموز والإشارات من قبيل المأسورة من العنكبوت هو معادل موضوعي لصديقته التي استشهدت، ليتحول بهذه الفجيعة السابقة على لحظة سرد الحكاية والتي هي خارج زمنية الحكاية الأصلي والقادمة بالية الارتجاع إلى قيمة شعوري إيجابية مكتفية بذاتها وكذلك في قصة (صهيل المارة حول العالم) حيث نستقبل الحدث القصصي وهو في ذروته فيلاحظ عودة المعادل الموضوعي للعنصر المعادي متمثلاً بالنسر الذي يتمركز فيه القوة ومعاداة الإنسان لتنتهي القصة بانتصار الأخير.

إنّ هذه المشاهد المختلفة المتنقلة بين الخيال الفنتازي والخيال المقترب من الواقع، أي الخيال الممكن في العالم الواقعي المتصور القريب يدل على اجتهادات وصولاً إلى النهاية القصصية لينتج عن ذلك ديناميكية داخلية للنص متنقلة بين القاص ومادته من جهة والمتلقي (القارئ -الناقد) من

---

(1) زليخة البعد يقترب 186 -187.

(2) صهيل المارة حول العالم: 32.



جهة أخرى لأن (القاص –الفنان –في لحظة انتهائه من إنجاز النص ينغلق هذا العالم –ينتهي – بالنسبة لهم، لينغلق على عالم أخر جديد –حلم الإنجاز –في هذه اللحظة يرمي بمفاتيح النص –في المجرى، ليجرى، ليجرفها السيل العارم، ويتحرر من التأثيرات الخاصة لذلك النص، حيث يأخذ القارئ أو الناقد في البحث عن تلك المفاتيح الغائبة عبر خلخلة البناء، وتهشيم مرتكزاته)[1]. مثل هذه الحركة الداخلية للبناء يخلق بلا شك رؤية جديدة قائمة على أسس موضوعية صحيحة.

ب. نهايات ببنية سلبية:

في هذه النهايات يعمد القاص إلى خلق بنية قصصية يتجسد فيها الأشكال السببية الممتدة بين فعل قهري (قاسي شرير) يكون بالنتيجة عاملاً سبباً للنهاية القصصية بحيث يطغى عليها تلك الأشكال من موت وفناء أو قرار بالعزلة، المعادل الموضوعي للموت عند القيسي، كونه صادر عن إرادة خارجية مغايرة وشريرة وليس إدارة ذاتية مستقلة.

ومن القصص بالنهاية السلبية قصة (أنا ذلك المسافر):

- لماذا لا تبارح المدينة؟

- وصرخ صوت حاد في داخلي: ولماذا يجب أن تتركها. هل أنت جبان إلى هذه الدرجة؟... لكنهم يقتلونني... ومن جديد زعق ؟؟؟ في داخلي أقوى من رنين التلفون: مت ولا تخرج... وذهبت إلى التلفون، ورفعت السماعة:

- لن أخرج... لن أخرج...

- لم يبقى سوى نصف ساعة فقط...

وتدفعوا أخيراً مثل جيش من الحشرات إلى بيتي، وفي لحظات وجدتني هدفا لألف عصى.... وفي الصباح أفقت في القطار منفوخ الجسد... توقف القطار في مدينة أخرى... أوقفني بضعة رجال وسحبوني داخل العربة...

- لا يمكن أن تنزل هنا.

- لماذا؟

- المدينة في غنى عن الاضطرابات.

- وقلت: أين عساني أن اذهب.

---

(1) مقتربات النص، (مقاربة نصوصية في قصص فؤاد التكرلي)، محمد جبير، الموسوعة الصغيرة 1989: 32.



- فاكتنفوا بحركة لا مبالية من أكتافهم، ثم تحرك القطار من جديد وأنا أصبح ، أين...[1]

- وفي قصة (غرفة سوسن الحبيبة) مثل أخر لنهاية من هذا النوع:

ثلاث سنوات مرت في تلك الغرفة مع سوسن في حلم... ذات ليلة صيفية مشئومة هاجت أعصاب أحمد ماطور، وحاصرته تلك الهستيرية... أنهال ضربا وركلا على سوسن الحبيبة، وسقطت البائسة من فوق السطح على رأسها وماتت بعد نصف ساعة من سقوطها[2].

فهذه القصص تعبر عن نهاية سلبية قاتمة حيث مواجهة النموذج الإنساني (الطبيب) في مدينة شريرة يختم بطرد الطبيب من المدينة، وقد استخدم القيسي في إتمام إحكام جدلية العزل والنفي (القطار) كوسيلة نقل متصفة بطابع الآلية ليقل بطله من مدينة إلى أخرى لإتمام عملية نفيه عن كل المدن وتأكيد سيادة الجهل المشوب بالقسوة والعنف كحالة عامة محتلة للمساحة مكانية واسعة بحيث يصبح المكان وبصورة آلية أحد الشخوص القصصية اللامرئية المشاركة فبجدلية الحكاية وصراعاتها التي تخرج عن حياديتها لتتحول إلى وسيلة ضغط مضافة على بطل القصة.

أما في القصة (غرفة سوسن الحبيبة) فأن الموت يأتي كحالة غير مقصودة وهو يقع نتيجة تصرف لا شعوري هستيري مرضي، فالموت يجري تصويره هوة سوداء فاغراً فمها باستمرار واستعداد لابتلاع البشر.[3]

إنّ النهايات ذات البنية الحكائية السلبية تشكل حالة واسعة الانتشار في قصص جليل القيسي، ولعل الموت هو القاسم المشترك الذي يجمع بين أغلبها، وهي تتركز في المجاميع الأولى للقيسي (صهيل المارة حول العالم، زليخة البعد يقترب) بشكل خاص.

وهذه النهايات وإن اتخذت صفة العنف والقسر والسلبية، إلا أنها قد تطورت بشكل تدريجي بمرور السنوات وتعدد النتاج القصصي، بحيث تراجعت ظاهرة العنف هذه ليحل محلها طابع الأسى والحزن المشوب بالعجز.

وعند مراجعة هذه القصص نتوصل إلى الجدول الإحصائي الذي يبين حجم انتشار البنيتين الايجابية والسلبية:

---

(1) أنا ذلك المسافر: 95–96.

(2) غرفة سوسن الحبيبة: 89.

(3) ينظر: المذاهب الأدبية: 211.

نهايات بينية حكائية إيجابية	نهايات بينية حكائية سلبية
31	43
المجموع	
74	

من دراسة النهايات القصصية تتبين:

1. ما يزيد على نصف عدد القصص هي بنهايات مغلقة. وهذا يعبر عن منحى نفسي دال على الانتهاء والتوقف أو الموت.
2. أشغال النهايات القصصية، فيما كانت النهايات الايجابية أقل عدداً من ذلك.



الخاتمة

وبعد فان دراسة القصة القصيرة عند جليل القيسي من النواحي النفسية والفنية تتطلب الوصول إلى فكرة هذا القاص.

أننا وان كنا قد فصلنا القول في هذه الدراسة لمجمل البنية الفكرية الموضوعية والفنية في قصصه فأنه من الضرورة بمكان أن نوضح أهم النتائج في هذه الدراسة وهي:

1. إن بطل القيسي المنتمي المتوتر في حالة صراع متواصل مع معضلتين رئيسيتين وهما الحرب والموت حيث أن مدلول (الحرب) في حالة اتساع مستمر تتحدد النتيجة فيها بالهزيمة أو الانتصار إلا أن القاص يهتم أكثر بطبيعة التعامل المباشر معها أكثر من اهتمامه بالنتيجة فالمهم هو الرفض النهائي للإرادة الخارجية القاسية.
2. تعد معضلة الموت إشكالية كبيرة أمام البطل وليس مجرد خاتمة لحياته لهذا تعدد أشكال الموت فهو إما يكون على يد قوى غريبة أو لأسباب سهلة ولكن مهمة كنقص الأوكسجين في الهواء أو موت لا سباب اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو موت بالصدفة والخطأ وأخيرا موت بالانتحار.
3. الصفة الملحمية في أغلب الصراعات حيث تحكي المآسي البشرية وتوضيح التناقض الصارخ بين البطل الذي لا يهادن والمقابل الساعي إلى السيطرة عليه.
4. ظهور البطل المحبط المتوتر الذي هو في الحقيقة منتم مأزوم في حالة رد فعل وليس الفعل كدلالة على رفضه للواقع الخارجي القاسي ومقارنته بالتصور اليوتوبي الداخلي عنده.
5. أغلب توترات البطل المحبط هي ردود أفعال داخلية تتحدد بالشعور بالاستلاب والاغتراب والحاجة البيولوجية للجنس المكبوح بواسطة الكبت والتابو.
6. استخدامه للخيال الفنتازي بطريقين:

أ. استعمال كلي: حيث الفنتازية كامل المساحة القصصية.

ب. استعمال جزئي: باستعماله كجزء محدد في القصة من تصرفات وأفعال الشخوص أو الأشياء من ضوء ولون وأجزاء بشرية، فهي رؤية قائمة على توظيف فعال للأجواء الفنتازية الخيالية من أجل تصوير معضلات الواقع الإنساني.

7. صناعة الأسطورة لديه تقوم على مقاربة ذاته وتحويلها إلى أسطورة والانتقال بها زمكانياً مدعوما بقدرته على استبطان الآخر بالدخول في عوالم النفس البشرية المقابلة له.
8. إشغال الحوار المنولوجي الصامت – التيار النفسي الداخلي – مساحة واسعة من قصصه مع تصاعد نبرتها الخطابية وخاصة في مجموعة (صهيل المارة حول العالم).



9. استخدامه لأغلب تقنيات الزمن السردي من ماضي وحاضر ومستقبل عن طريق أساليب الارتجاع والاستباق ووسائل تحديد السرعة للزمن الداخلي للسرد وعلاقته المتوازية مع زمن الحكاية.

10. تفرد المكان الأسطورية والخيال العلمي بدرجة عالية من الأمان واعتبار حبه للمدينة هو تصور للمدينة اليوتوبية الخيالية وليس المدينة المعاصرة مع عدم استساغته للريف والصحراء. أما (المخيم) فانه يتحول في قصصه إلى مكان دائم أو شبه دائم (أسرى) وليس عتبة (مرحلة انتقالية).

11. تنوع الذروة القصصية لديه إلى ذروة تصاعدية (بناء تقليدي) وأخرى تنازلية (بناء غير تقليدي) مع احتفاظ النوع الثاني بميزة وجود ذروتين داخليتين صغرى وكبرى.

12. بنية نهايات القصص من النوع المغلق تحمل تصوراً سلبياً مما يعني غلبة التشاؤم والعجز عن التغيير.

13. ظهور تأثير القصص العالمية على أفكار القاص باعترافه الصريح في المقابلات الصحفية.

14. اكتشاف الدارس لقصصه تغيراً في الأجواء بصورة عبر سنوات عطاء حيث ابتدأ في مجموعته الأولى (صهيل المارة حول العالم) بلغة قاسية وأجواء التغريب، بينما أصبح في المجموعة الأخيرة (مملكة الانعكاسات الضوئية) أكثر رفقا وألفة وحناناً، مع بقاء السمة الفكرية بإطاره العام ثابتاً.

15. التنوع الموضوعي الكبير والذي يماثله تنوعاً في الأساليب الفنية المستخدمة من قبل القاص، حيث واجهنا في الفصل الأول البطل القصصي من خلال المعضلات الحياتية والوجودية المداهمة له، وفي الفصل الثاني هناك شرحاً للتنوع في الخيال المستخدم في الأجواء القصصية عموماً المنقسمة بين تغريب وفنتازية من جهة وأسطورية قديمة من جهة أخرى.

16. إن كل هذه النتائج تدعونا إلى الاعتقاد إن القيسي قادر على تطوير آلياته الفنية بشكل مستمر مع الإبقاء على الجزء الأعظم من تصوراته الفكرية دون المساس بها لأنها تقوم على رؤية شفافة للعالم المتصور والمأمول وليس العالم القاسي والعنيف المعاصر.

المصادر والمراجع

أولا: القصص والمسرحيات

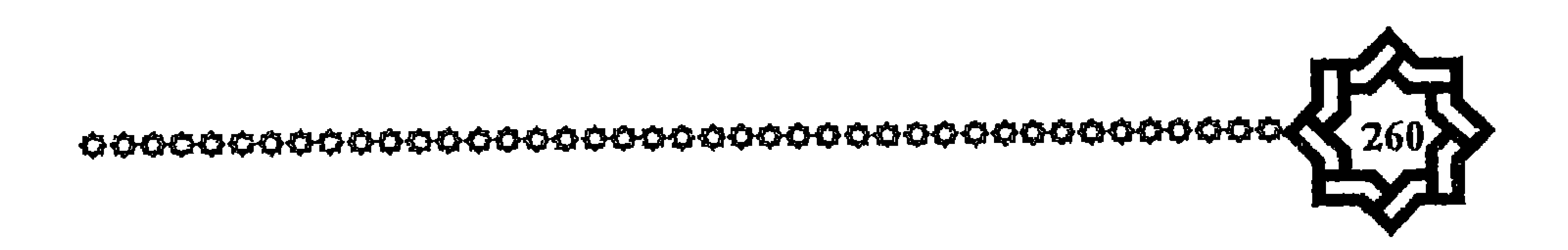
- صهيل المارة حول العالم (مجموعة قصصية)، جليل القيسي، دار النهار للنشر، بيروت، سنة 1968، د. ط.
- زليخة البعد يقترب (مجموعة قصصية)، خليل القيسي، وزارة الأعلام، العراق، مطبعة الأديب، بغداد 1974، د. ط.
- في زورق واحد، مجموعة قصصية، جليل القيسي، الأمانة العامة للثقافة والشباب، دار آفاق عربية، بغداد، سنة 1985، د. ط.
- مملكة الانعكاسات الضوئية (مجموعة قصصية)، جليل القيسي، طبع ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، سنة 1995، د. ط.
- آما – آر – جي – جليل القيسي، مجلة آفاق عربية، العدد12، سنة 1993.
- حجر المعشوق للأميرة شاشا، جليل القيسي، مجلة الأقلام، لعدد (1 – 2 – 3 –4)، سنة 1994.
- صباح الخير يا قلبي، جليل القيسي، مجلة الموقف الثقافي، العدد3، سنة 1996.
- وجبة اسباغيتي مع تنتورتو، جليل القيسي، مجلة الأقلام، العدد 1–2–3–4)، سنة 1996.
- اللاومني، جليل القيسي، مجلة الموقف الثقافي، العدد 13، سنة 1998.
- متعة غامضة، جليل القيسي، مجلة الأقلام، العدد2، سنة 1998.
- ومضات في أقاليم اللاوعي، جليل القيسي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 49، سنة 1998.
- فوبيا، جليل القيسي، مجلة الأقلام، العدد 5، سنة 1999.
- المسخ، فرانس كافكا، ترجمة منير البعلبكي، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، بيروت،ة ط1، 1957.
- طبيب القرية، فرانس كافكا، ترجمة على اللقهاني، مجلة الأقلام، العدد 4/ سنة 1971.
- القصر، فرانس كافكا، ترجمة د. مصطفى ماهر، إصدار الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، سنة 1971، د. ط.
- الملك لير (مسرحية)، وليم شكسبير، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، طبع دار الحرية، بغداد، سنة 1986/ د. ط.
- هاملت، وليم شكسبير، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، طبع دار الحرية، بغداد، سنة 1986، د. ط.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

- الإبداع في الفن، قاسم حسين صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة اتلثقافة والأعلام، ط2، 1986.
- الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، د. عمر الطالب، دار العودة، بيروت، ط1/ 1971.
- الإحساس بالنهاية (دراسات في نظرية القصة)، فرانك كرمود، ترجمة د. عناد عزوان وجعفر صادق الخليلي، إصدار وزارة الثقافة والأعلام، العراق، طبع دار الرشيد للنشر، 1979، د. ط.



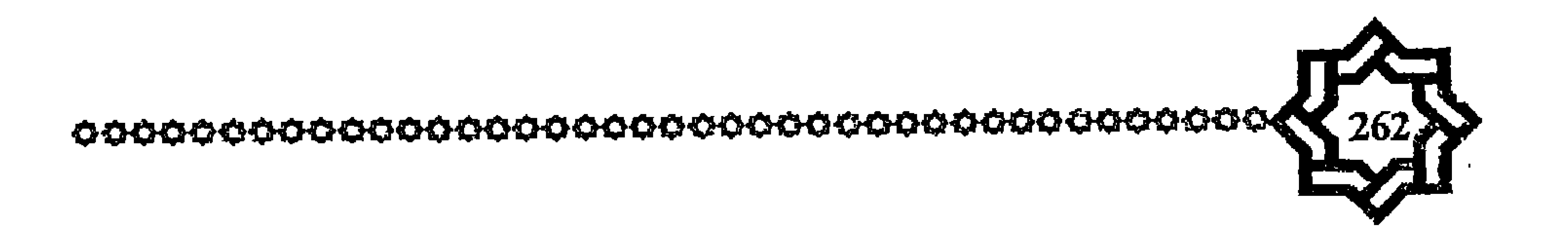
- الأدب المعاصر في العراق، داود سلوم، مطبعية المعارف، بغداد، 1962، د. ط.
- أدب الفنتازيا (مدخل الى الواقع)، ت. ي أبتر، ترجمة صبار سعدون السعدون، إصدار دار المأمون للترجمة والنشر، طبع دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1990، د. ط.
- الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط5، د. ت.
- الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، عز الدين إسماعيل، إصدار دار الفكر العربي، مطبعية أحمد علي مخيمر، ط2، 1958.
- أركان القصة، أ. أم فورستر، ترجمة كمال عياد جاد، دار الكرنك، مطبعة الوحدة، 1960، د. ط.
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، د. مصري عبد الحميد جذورة ، تقديم د. مصطفى سويف، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، د. ط.
- الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984.
- الأسطورة والرمز (مجموعة مقالات نقدية لنقاد أجانب)، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، 1973، د. ط.
- أشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات)، تحرير وليام أوكونور، ترجمة نجيب المانع، إصدار وزارة الثقافة والأعلام، طبع دار الحرية للطباعة، الجمهورية العراقية، بغداد، 1980، د. ط.
- إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، 1986.
- أصول أسماء المدن أو المواقع العراقية، جمال بابان جـ1، إصدار الأمانة العامة للثقافة والشباب، مطبعة الاحيان، بغداد، 1989، د. ط.
- الاغتراب، ريتشاد شاخت، ترجمة كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1980.
- الأمراض النفسية والعقلية، د. أحمد عزت راجح، دار المعارف، مصر، ط1، 1964.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، المطبعة التجارية، بيروت، لبنان، ط1، 1971.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، إصدار وطبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، د. ط.
- التجربة الخلاقة، س. م. بورا، ترجمة سلافة حجاوي، وزارة الأعلام، دار الحرية للطباعة، العراق، 1977، د. ط.
- التحليل النفسي للذات العربية (أنماطها السلوكية والأسطورية) ، د. علي زيعور، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1982.
- الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث 1960– 980 (دراسة نقدية)، د. صالح هويدي، إصدار وطبع دار الشؤون الثافية العامة بغداد، ط 1، 1989.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، د. ت، د. ط.



- التفكير التجريدي لدى العصابيين القهريين (دراسة تجريبية ونفسية)، محمد سامي محفوظ هنا، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1964، د. ط.
- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، إصدار دار الجاحظ للنشر، بغداد، طبع دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1980، د. ط.
- الحرب في القصة العراقية، د. عمر الطالب، وزارة الثقافة والأعلام، العلاق، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1983، د. ط.
- الحكاية الخرافية، فردريش فون ديرلاين، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، مراجعة د. عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، ط1، 1973.
- الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، د. ماهر حسن فهمي، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، 1970، د. ط.
- خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، تصنيف ويلبريس سكوت، ترجمة وتقديم د. عناد عزوان وجعفر صادق الخليلي، إصدار وزارة الثقافة والإعلام، العراق، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1981، د. ط.
- دراسات في فلسفة التاريخ، د. هاشم الملاح وإبراهيم خليل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الموصل، د. ط،د. ت.
- دستويفسكي، رينيه ويليك، ترجمة نجيب المانع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 1967 د. ط.
- الرجولة وأيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.
- رحلة مع القصة العراقية، باسم عبد الحميد حمودي، وزارة الثقافية والأعلام، طبع دار الحرية الطباعة، بغداد، 1980، د. ط.
- رؤية دستويفسكي للعالم، نيقولا برديائيف، ترجمة فؤاد كامل، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ط1، 1986.
- الريف في الرواية العربية، د. محمد حسن عبد الله، سلسلة عالم المعرفة ـ إصدار المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مطابع السياسة، 1989، د. ط.
- الرواية والمكان، ياسين النصير، سلسة الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، العراق، 1989.
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز، مكتبة الانجلو المصرية، 1970، د. ط.
- السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، دار النشر المغربية، طبع دار الشؤون الثقافية العامة، د. ط، د. ت.
- سقوط الحضارة، كولن ولسن، ترجمة أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت ط 2، 1971.
- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط.



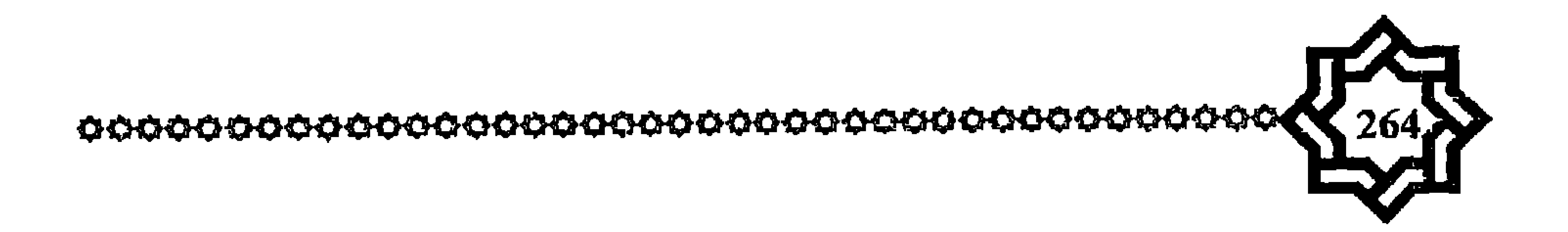
- سيكولوجية الشخصية، د. صلاح مخيمر وعبدة ميخائيل رزق ، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الفنية الحديثة، 1968، د. ط.
- الشاطئ الجديد، عبد الرحمن مجيد الربيعي، وزارة الثقافة والأعلام، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979، د.ط.
- شرق وغرب، رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية)، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.
- شوبنهور، اندرية كريسون، ترجمة د. أحمد كوي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1958، د. ط.
- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة عبد الستار جواد، إصدار وزارة الثقافة والأعلام، الجمهورية العراقية، طبع المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1981، د. ط.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد ومؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 1982.
- ضرورة الفن، ارنست فيشر، دار الحقيقة، بيروت، د. ط، د. ت.
- الطب النفسي للجميع، د. عبد المناف حسين الجادري، إصدار وزارة الثقافة والأعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1990، د، ط.
- الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة والإعلام، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977، د.ط.
- الطوطم والحرام، سيغموند فرويد، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، ط1 ، 1983.
- عباقرة الفن أعلام مدارس الفن المعاصر، كريم الشيخ إسماعيل آل كاشف الغطاء، مطبعة الغري الحديثة، النجف، 1976 ، د. ط.
- علم النفس العام، فرايز هنري سباركس، ترجمة د. إبراهيم يوسف المنصور، إصدار جامعة بغداد، مطبعة المعارف ، بغداد، ط2 ، 1968.
- علم النفس في مائة عام، جـ ل فلوجل، ترجمة لطفي فطيم، مراجعة د. السيد محمد خيري، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1978.
- العقد الاجتماعي، جان جاك روسو، ترجمة ذوقان قرقوط، دار القلم، بيروت، د. ط، د. ت.
- فن الإقناع، لارس هارتغايت، ترجمة سهيلة أسعد نيازي، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، د. ط.
- فن القصة، جـ1، أحمد أبو سعد، دار الشرق الجديد، بيروت، ط1، 1959.
- فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، دار العودة، بيروت، ط2، 1975.
- في الأدب القصصي ونقده، د. عبد الإله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافية والإعلام، بغداد، 1993، د. ط.
- في أدبنا القصصي المعاصر، د. شجاع مسلم العاني، إصدار وطبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 ، 1989.



- في قصة الحرب (دراسة نقدية)، علي عبد الحسين مخيف، دار الشؤون الثقافية العامة والنشر-وزارة الثقافة والعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1984، د. ط.
- في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)، د: فائق مصطفى و د. عبد الرضا علي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، مطبعة التعليم العالي، ط1، 1989.
- فن المونتاج السينمائي، تأليف وإعداد كاريل رايس، ترجمة أحمد الحضري، مراجعة أحمد كامل مرسي، إصدار وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ط 12، 1965.
- قصص عراقة معاصرة، ياسين النصيرة، إصدار مكتبة بغداد ودار الطريق الجديد، مطبعة دار السلام، بغداد، 1971، د. ط.
- القصة القصيرة الحديثة في العراق، د. عمر الطالب، جامعة الموصل، مطبعة جامعة الموصل، 1979، د. ت.
- قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي، م. ب باختين ، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية- وزارة الثقافة والأعلام- بغداد، ط 1، 1986.
- قضايا في النقد الأدبي، ك. ك رثفن، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، مراجعة د. محسن جاسم الموسومي، إصدار وطبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- قضايا نقدية في علم النفس المعاصر، د. عطوف محمود ياسين، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1981.
- قضايا القصة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم، إصدار دار الرشيد، بغداد، دار الخلود للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1981.
- كلمات على ضفاف الواقعية (دراسات نقدية في الرواية والقصة)، شمس الدين موسى، إصدار دار الرشيد للنشر، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980. د. ط.
- اللامنتمي، كولن ولسن، ترجمة أنيس زكي حسن، طبع دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1965.
- مارسيل بروست والتخلص من الزمن، جيرمين بريه، ترجمة نجيب المانع، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986.
- مدخل لجامع النص، جيرا جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال، المغرب، د. ط، د. ت.
- مدخل لدراسة الرواية: جيرمين هوثورن، ترجمة غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1996.
- المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، حنا عبود، إصدار وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978، د. ط.
- المدينة في القصة العراقية القصيرة، رزاق إبراهيم حسن، سلسلة الموسوعة الصغيرة، 143، د. ت.
- المذاهب الأدبية، د. جميل نصيف التكريتي، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، د. ط.



- المرئي والمتخيل (أدب الحرب القصصي في العراق) ، د. محسن جاسم الموسوي، إصدار وطبع دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ج1، ط1، 1978.
- مضمون الأسطورة في الفكر العربي، د. خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2/ 1981.
- معالم جديدة في أدبنا المعاصر فاضل ثامر-وزارة الإعلام، العراق، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975،د.ط.
- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1987، د. ط.
- مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة)، فراس السواح، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط2/ 1987، د. ط.
- مقتربات النص)مقارنة نصوصية في قصص فؤاد التكرلي) ، محمد جبير، سلسلة الموسوعة الصغيرة/ 334/ 1989.
- ملتقى القصة الأولى، أعداد دار الشؤون الثقافية العامة، عقد في بغداد بتاريخ 25/ 2/ 1987، طبع دار الرشيد للنشر، 1979، د. د.
- من الغربة حتى وعي الغربة، فوزي كريم، وزارة الأعلام، العراق، طبع دار الحرية للطباعة، 1972، د. ط.
- منهج الواقية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978، د. ط.
- المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ)، غالي شكري، مكتبة الزناري، دار الثقافة العربية للطباعة ، د. ت.
- موسوعة التاريخ الحديث، آلان بالمر ، ؟ 1= ؟ 2، ترجمة سوسن فيصل السامر ويوسف محمد أمين، إصدار دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1992، د. ط.
- الموسوعة السياسية، اشرف د. عبد الوهاب الكيالي وكامل زهيري، إصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة المتوسط، بيروت، ط 1/ 1974.
- موسوعة علم النفس والتحليل النفسي جـ 1 – جـ 2، د. عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، دار العودة، بيروت ، 1978، د. ط.
- الموسوعة الفلسفية، أشرف م. رونتال وب يودين، ترجمة سمير كرم، دار الحرية للطباعة، 1999972 ، د. ط.
- موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، دار الرشيد للنشر ، بغداد، 1982، د. ط.
- الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، د. محسن جاسم الموسوس ، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975، د. ط.
- نحو رواية جديدة، الآن روب غرييه، ترجمة مصطفى إبراهيم، تقديم د. لويس عوض، دار المعارف، مصر، د. ت.
- نزعات في الفكر الأدبي، عواد مجيد الاعظمي، دار البصري، مطبعة أسعد بغداد، 1954، د. ط.
- نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) د. بشري موسى صالح، إصدار دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1999.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي علال، دار العودة، دار الثاقة، بيروت/ 1973، د. ط.



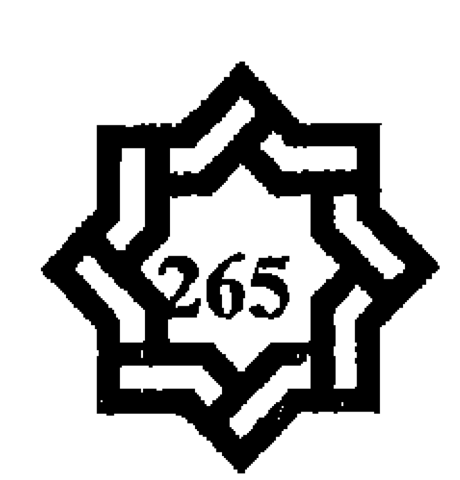
- الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية، مؤيد الطلال، إصدار دار الرشد للنشر، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1982، د. ط.
- وجهة النظر من السرد إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط1، 1979.
- الوجود والعدم، جان بول سارتر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت، ط1 ، 1966.
- وراء الافق الأدبي، د. علي جواد الطاهر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، طبع دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977، د. ط.

ثالثا : المعجم:

- لسان العرب، ابن منظور، المجلد الأول، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1374 – 1955. د. ط.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور- دار العلم للملايين، ط1، 1979.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب/ مجدي وهبة وكامل المهندي ، مكتبة لبنان ، ط 2 ، 1984.
- المعجم الوسيط/ قام بإخراج الطبعة د. ابراهيم أنيس وآخرون، دار الأمواج ، ط 2، 1410 – 1990.

رابعا : الدوريات

- الاحتفالية في النص القصصي عند جليل القيسي د. حسن حمزة حمود، الموقف الثقافي، العدد 25 سنة 2000.
- أسطرة الحداثة وأوهام الحمل الكاذب، محمد صابر عبيد، الموقف الثقافي، العدد 3 سنة 1996.
- إشكالية الزمان والمكان، محي الدين إسماعيل، جريدة الزوراء، العدد 149 سنة 2000.
- الأعراب في النقوش العربية الجنوبية، د. خالد العسلي مجلة آفاق عربية، العدد 12- آب 1976.
- الاغتراب، عدد من الباحثين، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول سنة 1979.
- انتصار التأويل (الشكلانية وما بعدها)، جين تومبكنز، الأديب المعاصر ، العدد 49 سنة 1998.
- مشكلة الاغتراب في الأدب والفن، شاكر نوري، مجلة الثقافة ، العدد 6 سنة 1977.
- بناء القصة القصيرة الحديثة، أي. ال. ، ترجمة عبد الواحد محمد، مجلة الأقلام العدد 2 سنة 1985.
- التفسير السيكولوجي لعملية الإبداع، د. شاكرعبد المجيد، مجلة أفاق عربية، العدد 6 سنة 1986.
- التلقي والتأويل (مدخل نظري) محمد بن عباد، مجلة الأقلام، العدد 4 سنة 1998.
- جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام أسطرة الذات، رعد مطشر، جريدة العرب، في 1/ 5/ 1999.
- جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة الأقلام، العدد 2 سنة 1986.
- الذاتي والأسطوري في مملكة الانعكاسات الضوئية، قيس كاظم الجنابي، الموقف الثقافي، العدد 23 سنة 1999.
- الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهبية، د. إبراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي، العدد 23 سنة 1999.

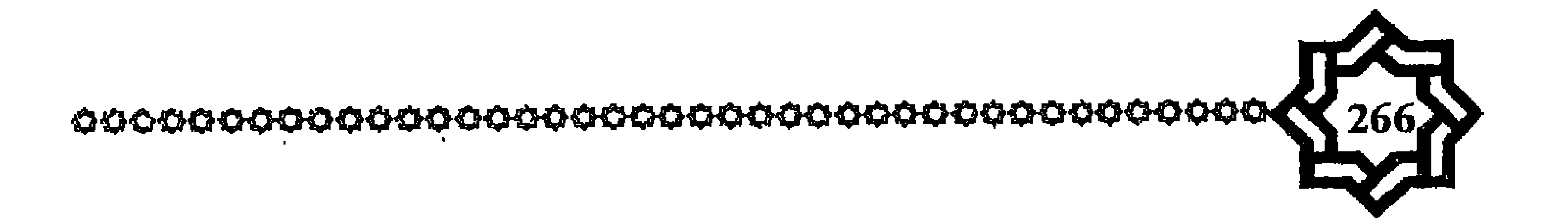


- رؤية العالم (بنية التدهور في أدب مهدي عيسى الصقر الروائي)، د. سلمان كاصد، مجلة الموقف الثقافي، العدد 22 سنة 1999.
- الصيغة والزمن في الرواية، جورج واتسن، ترجمة عباس العويني، مجلة الأقلام، العدد 11- 12 سنة 1986.
- على ضفاف المشهد القصصي العراقي، أحمد خلف، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد 2 سنة 1999.
- فرانس كافكا، أدوين موير، ترجمة عدنان الربيعي، مجلة الأقلام، العدد 4 سنة 1971.
- فضاءات جليل القيسي المسرحية بين المحلية والكونية، عبد الكريم برشيد، جريدة العلم، العددين 44 سنة 1992.
- القصة القصيرة العراقية أجيال وحداثات، سليمان البكري، مجلة الأديب المعاصر، العدد 4 سنة 1977.
- الكتابة هي أن تكون شاهداً أميناً على عصرك، حوار مع القاص، أجراه يوسف الاسدي، جريدة الجمهورية، العدد 8277 في 23/ 8/ 1992.
- لا أريد كفناً من هذا العالم، حوار مع القاص، أجراه رعد مطشر، مجلة الأقلام، العدد 2 سنة 1999.
- حوار مع القاص، أجراه المحرر الفني لمجلة الثقافية، العدد 7 سنة 1974.
- مجرات التأثير، محمد خضير، الأقلام ، العدد 1- 2- 3 ، سنة 1994.
- مواقف في المكان، ياسين النصير، مجلة الأقلام، العدد 10 سنة 1984.

خامسا : الرسائل الجامعية

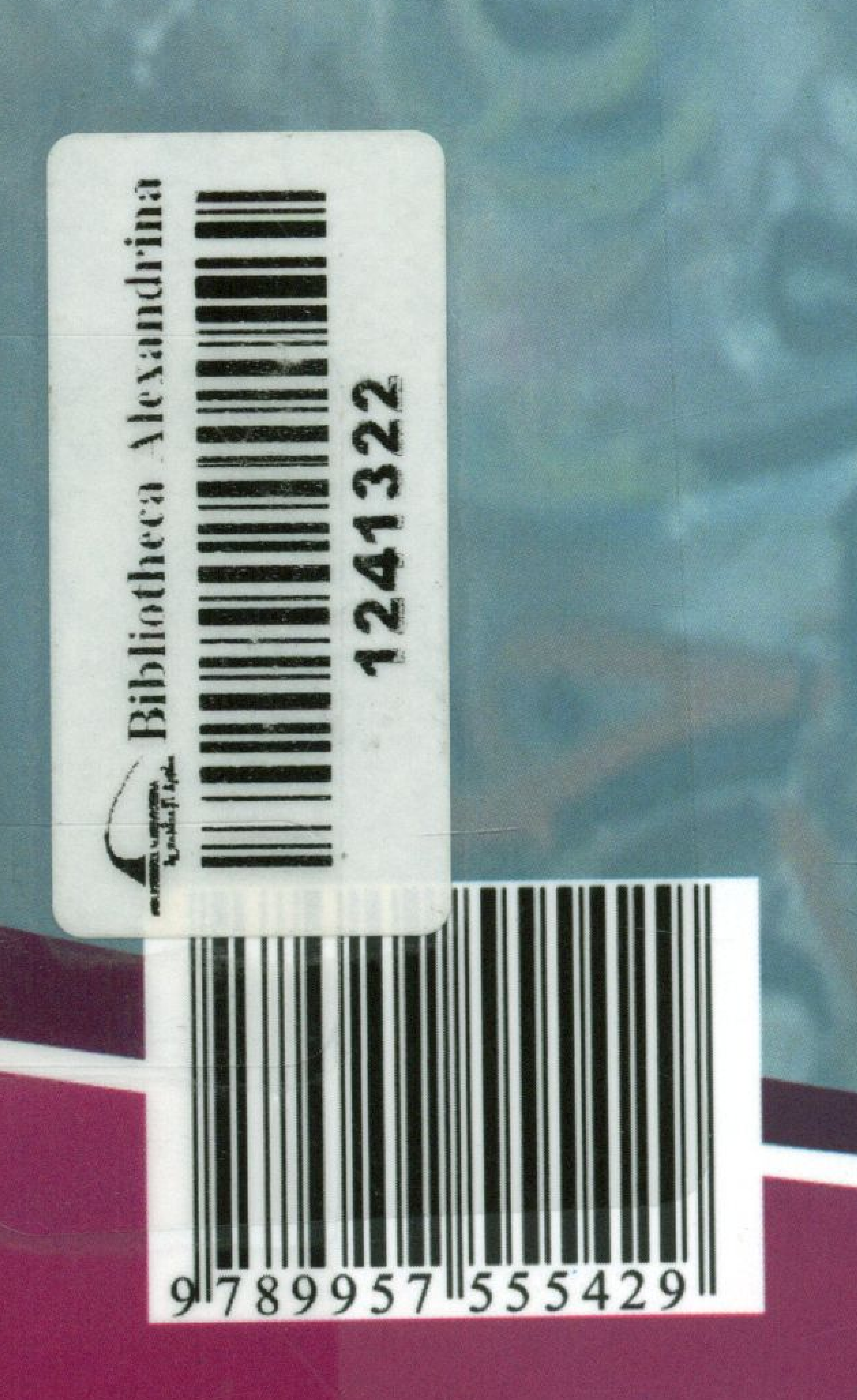
- البناء الفني في روايات غسان كنفاني، عادل عبد الرحيم حسين، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة الكوفة، كلية الآداب، غير منشورة، 1998.
- توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين محمد ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة تكريت، كلية التربية، منشورة، 1996.
- الرواية والزمن (دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية)، يحي عارف الكبيسي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة بغداد، كلية الآداب، غير منشورة، 1991.
- السرد في قصص جليل القيسي القصيرة، جاسم حميد جودة، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة الموصل، كلية التربية، غير منشورة، 1998.
- صورة البطل في الرواية العراقية 1928- 1980 / صبري مسلم حمادي، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة بغداد، كلية الآداب، غير منشورة، 1984.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري جمعة، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة الموصل، كلية الآداب، غير منشورة، 1990.
- القصة القصيرة في العراق 1967-1973 (دراسة فنية) ، فاطمة عيسى جاسم، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى جامعة الموصل، كلية الآداب، غير منشورة، 1984.

سادسا : المصادر الأجنبية



- contem porery political theory , j.c johari sterling publishers prt , ltd. New delhi – India, 1982
- resimli dunya edebiyat cilar sozlusgu , yelken basimev Istanbul ,







دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+
خلـــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com